

٢٧٣٨

# فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه  
بنیاده  
سازمان اسناد و کتابخانه ملی  
جمهوری اسلامی ایران

شماره ثبت ۶۱۱۲۶  
رده بندی  
تاریخ ۱۳۷۴/۳/۲۵



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

## قضايا الإبداع

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

• المجلد العاشر • العددان الأول والثاني • يوليو ١٩٩١ (أغسطس ١٩٩١)

١٠٦

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس مجلس الإدارة  
سمير سرحان

## مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد القادر القط  
مجدي وهبة  
مصطفى سويلم  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

## رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل  
١٩٧١

## مدير التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفني

سعيد المسيرى

## السكرتارية الفنية

عصام ببهى  
وليد مسنير  
محمد غيث  
أحمد مجاهد  
أمال صلاح

### الاشتراكات من الخارج

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات -  
مضاف إليها  
مصاريف البريد ( البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات ) ( أمريكا  
وأوروبا - ١٥ دولاراً )  
ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

### ● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

### ● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين  
٢٠٠٠ فلس - العراق دينار وربع - لبنان ٢٥٠٠  
ليرة - الأردن ١٦٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٠٠  
لش - تونس ٤٠٠٠ مليم - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٦٠  
درهماً - اليمن ١٥ ريال - ليبيا دينار وربع - الامارات ٢٠ درهم -  
سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيذا - غزة ٢٠٠ سنت -

### ● الأسعار في البلاد الأجنبية

لندن ٤٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت -

### الاشتراكات :

الاشتراكات من الداخل

عن سنة ( أربعة أعداد )

لترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية



- أما قبل  
● هذا العدد  
١٢ — قضية شهاب الدين الشعراء ..... عبد الله سالم المظفر  
والترجمة في النقد العربي  
٢٤ — في صلة الشعر بالسحر ..... مبروك المتاحي  
٢٧ — إلهام الخلق الفني ..... محمد ياسر شرف  
١٧ — من قضايا الإبداع في التراث العربي ..... محمد حكيم  
٦١ — الإبداع والخطاب : قراءة في أسرار ..... مجدي أحمد توفيق  
عبد القاهر الجرجاني ودلائله  
٨٢ — إشكالية الإبداع الشعري بين التنظير اليوناني ..... عبد الفتاح عثمان  
والتأصيل العربي والتفسير المعاصر  
٩١ — العملية الإبداعية من منظور تأويلي ..... سمير مشهور  
١٠٨ — دور الآخر في الإبداع الجمال ..... وليد منير  
١١٦ — نحو تنظيم سيميوطيقي ..... فريال جبوري غزول  
لترجمة الإبداع الشعري  
١٢٦ — الإبداع والمضارة ..... شكرى عباد  
المثلج جديدة لتاريخ الأدب  
١٢٧ — جدلية الإبداع والموقف النقدي ..... عز الدين إسماعيل

### ● الواقع الأدبي

### ● تجربة نقدية

— نحو أجرومية للنس الشعري :

- ١٥١ — دراسة في قصيدة جاهلية ..... سعد مصلوح

### ● متابعات

— الصورة والنقمة والفكرة

في ديوان محمد إبراهيم أبو ستة

- ١٦٧ — رسالة الأستاذ الخضراء ..... مصطفى ماهر

— قراءة لرواية ١٩٥٢

- ١٧٢ — لخبير خطبة إبراهيم ..... محمد الجبار

### ● عروض كتب

- ١٧٨ — النظرية الأدبية المعاصرة ..... تأليف : رامي مكيون

ترجمة : جابر مصلوح

عرض : محمد بريوي

- ١٨٩ — البنية البطريركية ..... تأليف : هشام شرابي

عرض : سوسن ناجي

### ● وثائق

— نصوص من النقد العربي الحديث

حكايات الشيخ المهدي

فل من أول مجموعة قصصية

- ١٩٧ — في أدبنا الحديث ؟ ..... تحقيق : محمد زكريا طاني

— مجلة الوثائق المصرية

- ٢٠٧ — الكتب الطعنة والهجاء ، للشيخ محمد عبده

— مجلة أسرار الفنون

- ٢١٠ — كتب المغازي وأحداث القصص ، للشيخ محمد عبده

— نصوص من النقد العربي الحديث

- ٢١٢ — جدوى الشعر وجدوى النقد ..... تأليف : ث. ح. ، إليوت

ترجمة : ماهر خليل فريد

— جدل المعادل السيمي والمعادل الموضوعي

في النقد الأدبي ..... تأليف : والتر ج. أوني

- ٢٢٨ — ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين

— شخصية المؤلف في أدب

القرن العشرين ..... تأليف : نيكولاي ألكساندرييف

- ٢٢٩ — ترجمة : بنعمي بوحالة

- ٣ — This Issue ..... ترجمة : ماهر خليل فريد

# قضايا الإبداع

# أما قبله /

فلا يكاد أحد يمارى في أن الإبداع الفنى كان سابقا على النقد في الوجود ، وأن الممارسة النقدية - على الأقل في صورتها الأولى - كانت أسبق إلى الوجود من «فكرة النقد» ذاتها ، فلم تبرز هذه الفكرة إلا بعد أن استفاض على نحو ما ذلك النشاط النقدي العمل ، وبعد أن أصبح بشكل ظاهرة تلفت النظر إلى تأملها وفهم أبعادها ومغزاها في الحياة العقلية للإنسان . وإذا كان البعض يرى أن الكلام قبل التفكير هو شأن الإبداع ، وأن التفكير قبل الكلام هو شأن النقد ، فإن الإنسان في حياته المبكرة كان متكلمها (مبدعا) ، ثم صار فيها بعد مفكرا (ناقدا) . وتاريخ الأدب ، وتاريخ النقد - على السواء - يؤكدان هذه الحقيقة .

وتقرير هذه الحقيقة لا يعنيننا الآن بقدر ما يعنيننا ما ترتب عليها من تصور للعلاقة بين الإبداع والنقد على مدى الزمن وفي الثقافات المختلفة حتى منتصف القرن الحالى تقريبا . لقد استقر التصور طوال هذا الزمن على أن علاقة النقد بالإبداع هي علاقة الخادم بالسيد ، فالإبداع له السيادة ، بحكم أنه أول ، والنقد تابع له ، لأنه يأتي تاليا ، ولأنه يشتغل أول الأمر وآخره بما يخص سيده (النص الإبداعي) .

على أن النشاط النقدي نفسه - وقد أصبح بشكل في ذاته ظاهرة من ظواهر النشاط العقل للإنسان - كان مدعاة لتأمله والنظر فيه ومراجعتة ، بغية فهم أبعادها ومغزاها ووظيفتها في الحياة . ومن ثم ظهر إلى الوجود ما يسمى نقد النقد . وإذا كان الإبداع الفنى هو الموضوع الذى يشتغل النقد نفسه به فإن النقد ذاته قد أصبح الموضوع الذى يشتغل نقد النقد نفسه به . ولما كان التابع في العرف العام أقل شأنًا من المتبوع ، أو كان المتبوع أهم من التابع ، فقد استقر في معظم الأذهان تراتبية (هيراركية) لمصنوعة الإبداع الفنى - النقد - نقد النقد ، تجعل للإبداع الفنى القيمة الأعلى ، وللقد نقد القيمة أدنى ، وللقد نقد النقد القيمة الأدنى . ولن يخالف الشك أحدا من استقر في عقولهم هذا التصور في أن الأهمال الفنية العظيمة دائما مقدمة على نقادها . ولن يعوزهم التدليل على صحة هذا التصور ، فالشواهد التاريخية أكثر من أن تحصى . خذ - على سبيل المثال - شكسبير وجوته والمثنى وشوقي وأضرابهم ، ونقاد كل منهم ، فسيظل لأهمال أولئك الفنية التقدم على ما كتبه عنها هؤلاء النقاد ، على كثرة ما كتبوا . إن مبدعا فنيا واحدا يجر وراءه قطارا ممتدا من النقاد في زمانه وبعد زمانه ، يأتي نقاد يذهب نقاد ، والعمل الفنى واحد . إنه هو المثير وهو الحافز للنشاط النقدي لدى الآخرين . وقد ينسخ النقد بعضه بعضا ، ويظل العمل الفنى قائما بذاته ، لا يعثره التحول ، أو تغير منه الأيام .

ولا شك في أن هذه التراتبية إنما قامت على أساس من تصور خاص للعمل الفنى والعمل النقدي ، يفصل بينهما فصلا حاسما ، ويرى فيها لونين من النشاط العقل متباينين كل التباين . فالأدب - في هذا التصور - هو خلاصة الحكمة الإنسانية ، ودليل القدرة الإبداعية ، في حين يكرس النشاط النقدي من أجل الوصول إلى هذه الحكمة وفهمها ، ومن أجل الكشف عن تحيزات تلك القدرة وتقويمها . وهذا التصور هو وليد النزعة الإنسانية ، التى ترى في الفن تميزا عن سائر ألوان النشاط الإنسان . لا غرو أن ظل هذا التصور مهيمنا على العقول ، ومسلما به على مدى الزمن ، دون أن يكون موضع نظر أو جدال .

ولكن إذا كانت القرون الخوالي قرون إبداع فنى في المحل الأول - إذا أخذنا بالظاهرة الغالبة لا المطلقة بطبيعة الحال - فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى القرن العشرين ؛ إذ يمكن أن يقال - على التغليب كذلك وليس على الإطلاق - إن هذا القرن هو قرن النقد . وإذا أردنا الدقة قلنا إن النقد قد غلب على النصف الأول من هذا القرن ؛ أما نصفه الثانى فقد غلب عليه نقد النقد . وبعبارة أخرى لم يكن للنقد ذلك البروز في الساحة الأدبية في أى عصر مضى مثلما تحقق في النصف الأول من هذا القرن ، ولم يستفرض نقد النقد في الساحة الفكرية في الأزمنة السابقة مثلما استفاض في النصف الثانى من هذا القرن .

ولا يتسع المقام هنا لتفسير هذه الظاهرة ، فضلا عن أن تفسيرها ليس هدفا لنا الآن . وكل ما يهمنا في هذه اللحظة هو رصد التحول الفكري الذى أخذ في زمننا الراهن يبرز أركان تلك التراتبية (الهيراركية) التقليدية من أجل تقويضها وإقامة تصور بديل يطرح - في صورته المعتدلة - التساوى في الأهمية ، ومن ثم في القيمة ، بين ألوان النشاط الثلاثة : الإبداع الفنى ، والنقد ، ونقد النقد . وعلى هذا الأساس يصبح لكتاب «ابن الرومى» للعقائد مثلا ، الأهمية نفسها التى لشعر ابن الرومى ، كما يصبح لكتاب «مع المتنبي» لطف حسين الأهمية نفسها التى لشعر المتنبي . وفي مجال نقد النقد يصبح لكتاب «المرايا المتجاورة» لجابر عصفور عن كتابات طه حسين النقدية الأهمية نفسها التى لهذه الكتابات . أما الصورة الحادة لذلك البديل فهى التى تقلب تلك التراتبية رأسا على عقب ، وترى أن كتابا مثل كتاب S/Z لرولان بارت عن قصة Sarrasine ربما صار الآن أكثر أهمية من القصة ذاتها ، وأن مقالات بول دي مان عن كبار النقاد المعاصرين التى يضمها كتابه «العنى والبصيرة» ربما كانت أهم من كتابات هؤلاء النقاد . والأساس الذى يستند إليه ذلك التصور هو أننا ربما أدركنا الحياة من خلال عمل في النقد أو في نقد النقد إدراكا أوسع وأعمق من إدراكنا لها من خلال عمل فنى .

رئيس التحرير



# هذا العدد

● يدل الاهتمام الواسع النطاق في الثقافات الإنسانية المختلفة قديماً وحديثاً بمشكلة الإبداع ، كما تدل الآراء والفلسفات والدراسات العلمية ، النفسية والاجتماعية ، التي اتجهت إلى فحص هذه المشكلة ، فضلاً عن جهود المشتغلين بالفنون على اختلافها ، وبالأدب والنقد الفني والأدبي ، في الإحاطة بها ، وتحديد أبعادها ، وسبر أغوارها - يدل ذلك كله دلالة واضحة على أن الإبداع يمثل إشكالية بالمعنى الدقيق للكلمة . ذلك بأنه على الرغم من الكم الهائل من المعارف التي وظفت في هذه المجالات في إلقاء الضوء عليها ، وعلى الرغم من الفروض والنظريات التي وضعت على طريق حلها ، مازالت هذه الإشكالية مستعصية على الحل . حقاً لقد قدمت - خلال رحلة الإنسان الطويلة في التأمل في ظاهرة الإبداع - حلول تبدو مريحة من وجه أو آخر ، ولكنها لم تكن قط حلولاً كافية أو نهائية . وقد كان من الممكن - مادام الأمر كذلك - أن يطرح الإنسان جانباً هذه الإشكالية برمتها ، وأن يصرف النظر عنها ، وأن يدخر جهده العقل لكي يستثمره في إنتاج ما هو ممكن التحقق . لكن ظاهر الأمر على خلاف هذا ؛ فكلما استمعى الحل أصبح السعي وراء أكثر إغراء بل إلحاحاً . ويمضي الزمن والإشكالية قائمة ، والمحاولات لا تكف . وإشكالية الإبداع بهذا المسلك تبدو كما لو كانت قد اكتسبت منذ اللحظة الأولى خاصية جوهرية في موضوعها ، وهو الإبداع نفسه ، هي خاصية التجدد والاستمرارية . فإذا كان الإبداع ضرورة إنسانية حيوية متجددة ومستمرة بلا نهاية ، فكذلك تكون إشكالية الإبداع ؛ فليس من الممكن تجنب النظر فيها ، بل يقتضى الأمر معاودة هذا النظر من حين إلى آخر .

من هنا كان اهتمامنا بمقاربة هذه الإشكالية المستعصية في هذا الجزء من المجلد العاشر من « فصول » ، وفي الجزء التالي له ، رغبة منا في إنعاش التفكير فيها ، وفي مزيد من تدقيق النظر في جوانبها المختلفة .

ويشتمل هذا الجزء على إحدى عشرة دراسة ، تتعلق الدراسات الست الأولى منها بمراجعات للفكر التراثي المتصل بإشكالية الإبداع ، على نحو يعكس تطور هذا الفكر ، وتتعلق الدراسات الخمس الأخيرة بجملة من القضايا التي أفرزها العصر الحديث .

● يستهل هذا الجزء بدراسة لعبد الله سالم المصطفى تناول « قضية شياطين الشعر وأثرها في النقد العربي » .

ويحاول الباحث في هذه الدراسة أن يرصد فكرة الإلهام الشعري عند الأمم القديمة بصفة عامة ، وعند العرب بصفة خاصة ، وأن يخللها ويفسر أبعادها . وهو إذ يفعل هذا يذكر وجوه الشبه الأسطورية فيها يختص بهذا الموضوع في بعض الثقافات القديمة ، الإغريقية والهندية والعربية . وقد سجل الباحث حقيقة أن الإغريق والهنود عدوا الألهة مصدراً لقوى الإلهام ، في حين عد العرب الشياطين مصدراً لهذه القوة ، ونسجوا حولها الحكايات ورووا الأخبار ، فتعددت أسماء شياطين الشعراء ، وتجسدت صورههم على أنحاء معينة . وقد اهتم الباحث بتناول العلاقة بين موضوع شياطين الشعر والمفاهيم النقدية التي تبلورت بشكل رمزي عند المعري وابن شهيد والهمداني وغيرهم . وتابع الباحث تطور هذه القضية في العصور الإسلامية المتقدمة ، فأشار إلى مصدر آخر للإلهام بالشعر عند حسان بن ثابت والمعري والكميت والحميري ، يتمثل في الملائكة ، محلاً ما كان لهذه النظرة الجديدة من تأثير على الثقافة العربية . ومن الطريف ما يلاحظه الباحث من أن أثر هذه التصورات لم يقتصر على النظر في مصدر الشعر وحده ، بل امتد إلى فن الرسالة وفن المقامة كذلك . ومن ثم فقد حاول الباحث تحليل هذا الأثر في مجال هذين الفنون .

ويخلص الباحث أخيراً إلى تصور عام لمفهوم شياطين الشعراء من حيث تنوع المواقف الإدراكية والغايات الطارئة عبر العصور، ويشكل عدداً من العلاقات الممكنة للنظر إلى المفهوم من زوايا متعددة.

● ومن هذه التصورات المتعلقة بقوة خارجية تكون مصدراً للإلهام الأسمى، ينتقل بنا مبروك المناهى إلى أفق مقارب من التصورات في دراسته التي تحمل عنوان « في صلة الشعر بالسحر ». وفي هذه الدراسة محاولة للاقترب من سر الشعر - كما يقول الباحث - تبين شطر المجال الشعري العربي، وتنطلق من افتراضين اثنين يحاول تحقيقهما في دراسته هذه: افتراض تاريخي، مؤداه أن الشعر قد يكون منحدرًا من السحر ونابعاً منه، وافتراض أونتولوجي، إجماله أن الصلة بين الشعر والسحر قد تكون قائمة في طبيعة العملين.

يقول المناهى إن ما قاده إلى هذا البحث هو أن قراءة النص الشعري والنص النقدي الجديين تفت بالشعر على اعتبار السحر، وأن قراءة النص الإثنولوجي والنص الأنثروبولوجي الجديين تصل بالسحر إلى تحوم الشعر، وهذا ما دعاه إلى أن يخطو بين هذا وذلك خطوة.

وهو في هذه الخطوة - الواسعة - يحرص على أن يدرس العلاقة بين الشعر والسحر من جهات متعددة بما هما ممارسة، ومن جهة تصور اللغة لها، وتأثيرهما في متلقيهما، ووجوه من التشابه بينهما، فكل منهما يرتد إلى ثنائية ما (الخير والشر، المدح والذم... إلخ)، وكل منهما يرتد إلى الحركة والكلمة معاً، وأهم جامع بين الشعر والسحر بما هما كلمة، أن الكلمة فيها معاً هي محل اعتقاد في مقدرة سحرية خالقة. وهما يلتقيان كذلك في التصور العربي القديم في منابع الموهبة ومصادر الإلهام، كما يلتقيان فيما يسبق كليهما من استعداد وتبؤ، وفي الأهداف والغايات. ويلتقى الشعر ببعض مبادئ السحر الأساسية، التي يأتي في مقدمتها مبداء المشابهة، الذي يقضي بأن الأشياء تدعو نظائرها، وبأن الجزء يجذب الكل. وهما يتفقان أيضاً في صفة الكلام الموزون الموقع، الخاصص لتوزيع موسيقى محد.

ثم إن اللغة في الشعر وفي السحر على السواء لغة مجازية رامية. وها هنا يقع التقاطع الأونتولوجي بين السحر والشعر - على ما يوضح المناهى في نهاية دراسته، التي يعدنا في خاتمتها بأن يكون له في الموضوع فضل قول في قادم الأيام.

● وفي هذا الاتجاه نفسه تأتى دراسة محمد ياسر شرف « إلهام الخلق الفني »، فهو في هذه الدراسة يتناول جانباً واحداً من جوانب قضية الإبداع الفني هو جانب « الإلهام »، وذلك انطلاقاً من تصورات التراث الإنسان وتحليل بعض مفهوماته فيما يتصل بهذه القضية. ولكن لما كانت قضية الإلهام قد ظلت تشغل حيزاً من الفكر الحديث فقد تابع الباحث ما طرأ من تطور في النظر إلى هذه القضية.

يرصد الباحث ما يسميه بداءة « الأصول التأسيية » في التاريخ البشري، تلك الأصول التي تحمل من الفنان ساحراً في المقام الأول. ومن ثم عاد الباحث إلى الإغريق والرومان، محللاً النظرية الأفلاطونية، ومنتهياً منها إلى تحليل اتجاه ابن عرب، ثم تحليل النظرية السيئوية (نسبة إلى ابن سينا)، ومتقلاً بعد ذلك إلى الاتجاهات الحديثة عند ديلاكروا وفيليكس كلاي وبالديون وديكارت وبرجسون ووارين ولالو. ومن جهة أخرى يتناول الباحث كذلك آراء من يرفضون مفهوم الإلهام، مثل إدجار آلن بو، الذي يؤكد دور الشعور والوعي تأكيداً كلياً.

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الدراسات النفسية العلمية التي اهتمت بموضوع الإلهام، عارضاً لجهود عدد من العلماء في هذا المجال، أمثال جالتون وجيلفورد وبلوخانوف وفرويد ويونج.

وأخيراً يقدم الباحث اقتراحاً تأصيلياً يخلص من خلاله إلى مفهومه الخاص لعملية الإلهام بوصفها آلية دفاعية تحدث تحت رقابة الشعور على المخترنات النفسية. ويعرف الباحث الإلهام بما هو موقف دفاعي فجائي فعال ومريح واشتكاري، تؤكد الذات نفسها من خلاله، وتنقل من السلب إلى الإيجاب، ومن الرغبة إلى الفعل.

● ثم ينتقل بنا فهد حكيم في دراسته التي تحمل عنوان: « من قضايا الإبداع في التراث العربي، دراسة مقارنة » إلى بحث العلاقة بين ظاهرة الإبداع في الحضارة العربية (مرصودة في حركة البديع في الشعر العربي إبان ظهوره في حقبة معينة هي العصر العباسي الأول)، والقيم الحضارية العربية الأصيلة، التي راقت الشعوب العربية في مسارها التاريخي مهما تغيرت أحوال الثقافة بتغير أطوارها أو بلغاتها بغيرها من الثقافات.

يقول حكاه إنه لما كانت أمتنا العربية تعيش اليوم أزمة حضارية وثقافية ، وتفتش عن سبيل للخلاص ، متلذذة برجاء يعتوره شيء من اليأس ، فأحرى بالمفكر أن يعود بتأمله إلى ماضينا ليستكشف هذه القيم الأصيلة التي تميز شخصيتنا ، وإلى تاريخنا ، ليرى كيف تفاعلت هذه القيم مع ألوان من الثقافة الجديدة الوافدة ، فأتاحت لنا من قبل مكاناً مرموقاً في الحضارة الإنسانية ، وأسعفتنا في إنشاء تلك الملحمة الإسلامية الفذة - على ما يتحدث الغربيون أنفسهم .

ويرى حكاه أن عبقرية الإسلام تكمن في أنه لم يجمع هذه القيم ، بل حاول تعديلها بما يحقق مصلحة الجماعة الإسلامية وتفتحها وإزدهارها . ويحمل حكاه هذه القيم في أربع : هي النزوع إلى المغامرة والاستكشاف ، والنزوع من المألوف المحدود إلى الروحي المطلق ، والنفور من العبودية وتعشق الحرية ، والافتان بجمالية الشكل .

وعلى مدى دراسته هذه ، يقيم فهد حكاه الدليل على أن المؤثرات الخارجية التي وفدت على الحضارة الإسلامية لا تكفي وحدها لتعليل ظهور حركة البديع في الشعر العربي ، وأنه لابد من أخذ هذه القيم بعين التقدير ورصد تفاعلها ( لاسيما القيمة الأخيرة : الافتان بجمالية الشكل ) مع الظروف المحيطة في حركة دينامية نامية . وبشخص الباحث هذه التفاعلات في ثلاثة نطاقات قيمة وثقافية : هي تعبد العربي بالشكل ، وتمزق المبدع العربي بين الواقع والمثل الإسلامي الأهل ، ثم أثر المجلوب الأجنبي الفارسي والإغريقي ، وأثر الانتماء الإقليمي في الشعراء المحدثين ، وصلتهم - أخيراً - بفنون التصوير والموسيقى والغناء .

وعلى أساس من تلك القيم ، وفي ضوء هذه التفاعلات ، يمكن فهم « البديع » في الشعر العربي بوصفه تجلياً لعملية « الإبداع » الشعرى .

● وإذا كان حكاه يحيل في فهم ظاهرة « البديع » إلى جملة من القيم العربية الإسلامية ، وإلى مناخ ثقافي عام ، فإن مجدى أحمد تولى في دراسته عن « الإبداع والخطاب » من خلال مشروع عبد القاهر الجرجاني ، الناقد العربي القديم والفد ، يحاول استقراء الوجه الإيديولوجي المستخفى وراء هذا المشروع فيما يتعلق منه بإشكالية الإبداع .

يرى الباحث أنه لما يزل في كتاب عبد القاهر « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » مجال فسيح للنظر ، لم يلق عليه الضوء بعد ، وأن الكتابين نتاج مشترك لجهود النقد القديم كلها ، وإن تفرد الجرجاني وتميز بأطروحاته الخاصة في النظم .

ويبدأ الباحث - لكي يدخل إلى عالم عبد القاهر - إلى تحليل الخطاب ، بوصفه عملية اتصال معقدة ، عبر إجراءات يمهدها نصريين من التحليل : أحدهما يتمثل في رصد مادة الإبداع ، بما هي مادة لغوية تنشط في خطاب عبد القاهر ، والآخر في الوقوف على تصور عبد القاهر لهذا النشاط المعقد ، المتبادل بين الذات والنص ، الذي نسميه القوة الإبداعية .

ويبدأ الباحث برصد مادة ( بدع ) في الكتابين معاً فيجد أنها وردت فيها ثلاثاً وثلاثين مرة ، موزعة على أربعة وعشرين موضعاً ، تؤول إلى ثلاث دلالات أساسية : أولاها الدلالة العرفية ، التي تحملها العلامة في ثرائها الدلالي الذي تعارف عليه مجتمع المتكلمين ، والتي تضم هي نفسها أربع دلالات فرعية ، يسميها : الإبداع المستحدث ، والإبداع المستغرب ، والإبداع المعجز ، ثم الإبداع المستنكر . وثانيها دلالة ذهنية ، اصطلاحية ، يدها ابن المعتز وهو يرصد « أصباغ الشعر » أو فنونه التي عاينها في شعر المحدثين . أما ثالثة الدلالات فهي ما يسميه بالإبداع المقنع ، الذي يستخدم في وصفه كلمات تقوم مقام القناع لمادة ( بدع ) ، ويخصي منها : يتبدى ، يتجدد ، أحدث ، الوضع ، الاختراع ، يأتي ، القائل ، مستأنف .

أما حركة الإبداع بوصفه نشاطاً من الذات يعيد صياغة الخطاب عبر نتاجه ( النص ) ، فيرى الباحث أنها تبدأ عند عبد القاهر من العقل ، وتتجه إلى النفس ، ثم إلى الألفاظ ، عبر فكرة « الترتيب » التي يلج عليها ، ذلك الترتيب الذي يأتي به الكلم « على طريقة معلومة » و « على صورة من التأليف مخصوصة » . ومع الترتيب تتعاون كلمات النظم ، والتعليق ، والبناء ، على إيضاح سمات الكلام التي تمثّل أنساق المعنى داخل النفس .

ويقف الكاتب عند ما يسميه عبد القاهر بـ «معاني النحور» و «معنى المعنى» ، ثم عند مفهوم النفس والعقل عنده ، وعند «رمز العقد» ، الذى يشير إلى الجدل بين ترتيب الكلام وقيمته فى وقت واحد . ويرتبط بذلك كله - فى تصور الشاعر - رموز الفحولة ، والفروسية ، والسباحة ، والفوص ، ويرتبط به - فى تصور الكلام - الجواهر - ومنها الشنف والخاتم - والعدارى .

وإذا كان عبد القاهر يحاور بكتابه - على المستوى العلمى - مجموعة من النقاد والبلاغيين واللغويين ، سواء فى تناوله لمشكلة اللفظ والمعنى ، أو لمشكلة الإلهام فى الشعر ، أو مشكلة تمايز الشعراء ، فإنه - فى الوقت نفسه - يجعل من «العلمى» قناعاً يخفى «الأيديولوجى» ، سواء فى جوابه على القاضى عبد الجبار ، أو فى حوار غير المعلن مع آراء الأشاعرة - وكان منهم - المعتزلة ، والجاحظ ، والحشوية من المعتزلة وأهل السنة . . حتى ليغدو الحوار الثقافى نوعاً من التأويل العقل لانتلجسيا متميزة ، يروم إعادة تنظيم الدلالات فى نسق الخاص ، ثم ينصب بفعالياته على العوام ، سعيًا إلى اقتيادهم نحو العالم الجديد ، الذى تصل إليه الذات حين تنجح فى السيطرة على عالمها ، وإعادة تنظيمه على مقتضى العقل .

● وفى عقب هذه المجموعة من الدراسات تأتى دراسة «إشكالية الإبداع الشعرى» ، بين التنظير اليونانى ، والتأصيل العربى والتفسير المعاصر ، لعبد الفتاح عثمان لتكون ختاماً لتلك المقاربات التى تعلقت أساساً بالتراث الإنسان بعامة والعربى بخاصة ، وجسراً بين الماضى البعيد والماضى القريب والحاضر المعاصر .

يبدأ الباحث بالوقوف على ما يكتنف عملية الإبداع من غموض ، فيرجعه إلى ارتباطه بمشكلة السلوك الفردى للإنسان ، وإلى انبثاقه عن قوى عدة داخل العالم النفسى للمبدع وخارجه ، وكلها مسائل ذات طبيعة غامضة ، لم تتضح فيها الرؤية ، ولم تقل فيها الكلمة الأخيرة بعد .

وقد بدأ التفكير فى قضية الإبداع الفنى مع بداية التأصيل لنظريات الفن بعلمة والشعر بخاصة فى التراث اليونانى . وعلى حين كان أفلاطون ينظر إلى الشعر - فى إطار فلسفته العامة فى المعرفة - على أنه إلهام يهب على الشاعر فى حالة من اللاوعى ، وأن دور الشاعر يقتصر على مجرد أنه وسيط ينقل ما تخليه عليه الآلهة ، كان أرسطو ينظر إليه على أنه بناء فنى يتم فى حالة من الوعى الدائم ، والجهد الإرادى العاقل ، فالشاعر - عنده - صانع يمتلك القدرة على الخلق والابتكار . وهذا المفهوم الأخير هو الذى توارثه الرومان فى نظريتهم إلى فن الشعر .

وقد شهد النقد العربى القديم الموقف نفسه الذى وقفه اليونان ، فظهر عندهم مصطلح الإلهام ومحاولة إرجاع مصادر الشعر إلى قوى غيبية ، هى شياطين الشعراء ، التى تخفى بها الشعراء ، وهىاً منهم بخطر الصناعة الشعرية وعظمة مصدرها ، وامتياز الشاعر بصفات خاصة تزهله للتعبير الشعرى المميز . كذلك فقد ظهر عندهم مصطلح «الصنعة» ، الذى يربط الشعر بالصناعة من ناحية المادة والصورة ، وكيفية الإبداع ، والتشكيل الفنى ، لكنه يميزها عن غيرها من الصناعات من حيث هى استجابة لعوامل نفسية داخلية . وكذلك تحدثوا عن أثر الزمان والمكان فى الشعر ، وعن بواعثه المختلفة وعن ضرورة حشد الطاقات المبدعة ، الناتجة عن لياقة نفسية خاصة ، تميز المبدع عن غيره من الناس .

ويقف الباحث عند موقف ناقدين قديمين ، تغلب على أحدهما النزعة التعليمية «التصنيعية» ، ويستقى فكره من مصادر عربية خالصة ، هو ابن طباطبا العلوى ، من نقاد القرن الرابع الهجرى ، والآخر واحد من نقاد القرن السادس ، يسترشد مادته من منابع يونانية ، هو حازم القرطاجنى ، الذى يرى أن الإبداع وليد حركات النفس الداخلية ، ومهيئات البيئة الخارجية ، ثم المهارة التى تتولى عملية الترتيب والتنسيق والتأليف بين عناصر الصناعة من لفظ ومعنى .

ثم يعرج الباحث على المدارس النقدية الحديثة ، من كلاسية ورومانسية وموضوعية ورمزية ، فى محاولتها تأكيد الجهد الإرادى العاقل ، والمهارة الفنية العالية ، والمعاناة المستمرة التشكيل ، فى شرح عملية الإبداع . وبعد هذا يقف الباحث على الدراسات النفسية فيجد أصحابها قد انقسموا إلى اتجاهين : فمن قائلين بالتلقائية ، وقائلين بالإرادية ، حتى يمكن القول إن النقاد العرب القدماء كانت لهم نظرية أصيلة فى الإبداع الفنى ، تقوم على أن إبداع الشعر عملية إرادية تعتمد على الوعى الدائم ، والمعاناة المستمرة ، واللياقة النفسية العالية ، وأنها وليدة تفاعل خلاق بين كثير من القوى الفاعلة داخل نفس الإنسان .



● وهنا تبدأ مجموعة الدراسات التي ابتعدت - نسبياً - عن البحث في المصادر ، واتجهت إلى معالجة الإشكالية من منظور خاص ، أو معالجة بعض قضاياها الفرعية المهمة كذلك . وتبدأ هذه الدراسات بدراسة لسحر مشهور تحت عنوان « العملية الإبداعية من منظور تأويلي » . وتدور هذه الدراسة حول تعريف العملية الإبداعية من منظور النقد الاجتماعي الأدبي ، ولكنها لا تحاول أن تعطي تفسيراً محدداً لمفهوم العملية الإبداعية ، ولا تحاول أن تقدم تنظيراً لشكل العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجتمع ، بل تحاول أن تقترب من مفهوم السلوك الإبداعي من منطلق تأويل عام ، يتعامل مع النظريات المطلقة في تفسير الظواهر بكثير من الحذر ، ولكن بقدر كبير من التفهم .

ومن ثم تتناول الباحثة مشكلة تأليه النظريات الفكرية المتوارثة ، التي يتداولها كثير من الباحثين والمفكرين - في مختلف ميادين الفكر الإنساني - بنوع من القدسية أو التسليم المسبق ، كأنها قد جاءت من عالم فوق لا يخضع لقانون النسبية التاريخية .

فالانتماءات الفكرية العريضة السائدة في مجال علم الاجتماع الأدبي الناشئة لميل نحو استخدام تلك الصيغ والقوالب الفكرية المسبقة ، التي تحكم التفاعل بين النص الأدبي والمجتمع ، وكأن العملية الإبداعية هي « نمط سلوكي » واحد ومتكرر ، يستلزم أن يمر بالمرحلة الارتقائية أو التكوينية نفسها . وفي هذا المجال الحديث نسبياً عيّن هيمنة شبه مطلقة المدرسة الماركسية ، على نحو يجعل من الحكم على العمل الإبداعي والعملية الإبداعية « رؤية مسبقة » تنسحب على جميع الأعمال الأدبية التي ظهرت ( والتي لم تظهر أيضاً ) . وتناقش الباحثة هذه التوجهات ، وتري أن العمل الأدبي مجموعة من اللحظات الإبداعية الفريدة ، التي لا تقبل التنميط الفكري ، ومن ثم لا يصح لأي منهج فكري أيديولوجي - مهما كان « علمياً أو موضوعياً » - أن يصدر أحكاماً نهائية مسبقة فيما يختص بالنشاط الإبداعي في مختلف مجالات الفكر الإنساني .

وتقدم الباحثة نقداً عاماً للمنهج الأيديولوجي الشعاري في دراسته للعلاقة بين النص الأدبي والمجتمع ، مع تركيز على نقد المدرسة الماركسية ، ثم تدرس المشكلة نفسها في نطاق تحليل العملية الإبداعية ، ثم تعرض - أخيراً - للمنهج التأويل الفلسفي من خلال بعض أفكار هايدجر وجادامر .

● وبعيداً كذلك عن البحث في المصادر ، وامتداداً - على نحو ما - للمنظور التأويلي ، تأتي دراسة ولید منیر عن « دور الآخر في الإبداع الجمالي » لتغير من التصور السائد لدى كثيرين لعملية الإبداع على أنها نشاط فردي محض . ذلك بأن الإبداع الجمالي عنده ليس فعلاً معزولاً تنهض به ذات المبدع وحدها ، بل هو فعل مشترك ، يتأسس على الجدل والحوار بين قطبين : الأنا والآخر .

ويحاول الباحث - من خلال رصد عملية الجدل والحوار - أن يضع يده على أبعاد العملية الإبداعية في هذا المستوى من التفاعل الثنائي . وهو إذ يفعل ذلك فإنه يقصد إلى تحليل الإبداع الجمالي بوصفه أثراً يلعب فيه الآخر دوراً خطيراً ، يسهم في كيفية الإنتاج وفي تشكيل الدلالة على حد سواء .

ويتناول الباحث عدداً من أمطاط وجود الآخر بالتأمل والتأويل : الآخر بوصفه موضوعاً لواقعة ، والآخر بوصفه نموذجاً ، والآخر بوصفه « أنا » داخل الأنا ، كما لا يفوته أن يتناول الآخر بوصفه مثقلاً يشارك في إعادة إنتاج القراءة . وهكذا يتدرج الفهم والتفسير على ثلاثة مستويات : المستوى الإبداعي ، والمستوى الفلسفي ، والمستوى النفسي . وتتداخل هذه المستويات جميعاً في فاعليتها الأخيرة لترسم صورة الآخر تفصيلاً بالنسبة إلى الأنا المبدعة .

والآخر - فيما يرى الباحث - هو الجزء الشاغر من وجودي بقدر ما أمثل الجزء الشاغر من وجوده . وهو - بمعنى من المعاني - ذلك الذي يكتبني لأكتبه . ومن ثم فإن صاحب الخطاب الجمالي هو الواحد المثق في قراءاته . وتأسيساً على ذلك فإن أمثلة الإبداع كافة ( الشعر والرسم والموسيقى والقص والرقص والتشكيل والحكي الشعبي .. إلخ ) تكشف عند تحليل ميكانيزماتها عن دور الآخر دوماً بما هو تناص مع دور الأنا ، رؤية وتشكيلاً . لذلك فإن تناص الذات لا يقل أبداً في أهميته عن تناص النصوص نفسها ، حيث يلعب الوهم واللأوهي كلاهما دوراً بارزاً في تقديم الحقيقة بوصفها مفارقة تقوم على التلايف المختلف أو اختلاف المؤتلف .

● ثم تأتي دراسة لريال جبوري هزول تحت عنوان : « نحو تنظير سيميوطيقي لترجمة الإبداع الشعري » ، فتعرض لفرضية الجدل بين النص الإبداعي ونص الترجمة .

تذهب الباحثة إلى أن الترجمة قديمة قدم التباين الإنساني ، وأن القدماء عكفوا عليها كثيراً ، ومع ذلك فإنهم لم يهتموا بالنظر لقضية الترجمة ، وظل وعيهم بفلسفتها محصوراً في شكل انطباعات يكتبها الناقل مدخلاً لترجمته . ولم يبدأ البحث النظري إلا بعد انتشار المذهب الإنساني ، وإدخال منهج الدراسات المقارنة في العلوم الإنسانية ، والثورة التي حدثت في الدراسات اللغوية ، وجعلت من «الأسنية» علماً رائداً وعمودياً .

ولا تتضح إشكالية الترجمة الأدبية - في رأي الباحثة - اتضحها في ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لا تحت إليها بصلة قربى . وعلى الرغم من جهود الدارسين في هذا الحقل ، فإن دراساتهم - على أهميتها - لم تستطع آفاق السيميوطيقا ( علم العلامات ) أو السيميائية ، كما يسمى أحياناً ، ذلك العلم الذي يجمع بين حقول اللغويات والثقافات والفنون وأساليب التوصيل .

وللشعر بُعدان : لغوي وفني ، وترجمة الشعر تحتاج إلى معرفتها معرفة تشريعية ، تبين خصوصية كل بعد منها ، وتوضح أوجه التشابه والاختلاف بين نشاطيهما . كما أن الشعر حميمي وخاص ، من جهة ، ومشاع وجماعي من جهة أخرى . ومن ثم فهو بذرة تقاطع فيها جوانب مختلفة ، وتتلازم فيها مستويات دلالية متعددة . ففي الشعر رسالة إخبارية ( تقريرية أو انفعالية ، عاطفية أو ذهنية ) ، وفيه صور بيانية تشكل جسد القصيدة ، وفيه موسيقى الألفاظ ، وفيه معمارية تشكيل القصيدة على الصفحة الشعرية ، وفيه بنية متوالية تحدد تقاطع هذه المستويات وتفاعلها ، من توافق وتكامل ، أو تعارض وتقابل ، في توتر خلقي . وقد تعاملت السيميوطيقا - مع أنها مازالت في مرحلة التكوين - مع هذه الأوجه المختلفة ، فقد تعاملت مع العلامة في التحليل النفسي ، كما تعاملت معها في الفن والثقافة .

إن ما ينبغي أن يتميز به المترجم من «إبداع» لا يعني أن يطلق لشاعريته العنان ، بل - الأخرى - أن يجعلها في خدمة «روح» القصيدة المترجمة - وعياً وتوصيلاً - فيقوم بدوره في إثراء اللغة المنقول إليها ، وفي تنشيط قدراتها على احتضان الجديد والتفاعل معه .

وثمة تصنيف ثلاثي لأساليب الترجمة : الأسلوب التفسيري ، والأسلوب التلخيصي ، والأسلوب الوزني . وقد ميز جاكوبسون بين أنماط ثلاثة من النقل : النقل في اللغة نفسها ، والنقل بين اللغات ، والنقل بين الأنساق السيميوطيقية المختلفة ( كنقل المنطوق إلى إشارات أو أصوات ) . والشعر يتميز بانطوائه على أكثر من مستوى سيميوطيقي ، فهو لغة وموسيقى وتشكيل وبذرة تقاطع لهذه المستويات . وقد صنف الفيلسوف السيميوطيقي تشارلز سوندرز بيرس العلامات على أساس ما تنوب عنه : «علامة ترتبط بموضوعها بأواصر التشابه» هي «الأيقون» ( كالخريطة في ارتباطها بالوطن ) ، والعلامة الامتداد أو النتيجة «المؤشر» ( الدخان والنار ) ، ثم العلامة «الرمز» التي تواصت عليها جماعة لغوية ما ( ككلمة «طفل» في دلالتها على الصغير ) . هذا التقسيم يوجهنا نحو التمييز بين دلالات نابعة من ثنائية وسببية ، أي دلالات نابعة مما هو إنسان ومشترك ، وأخرى نابعة من تواطؤ عرقي يقتصر على جماعة ثقافية ولا يجاوزها ؛ مع عدم الخلط بين «الرمز» بالمفهوم البيرسي والرمز المستخدم في النقد الأدبي .

وانطلاقاً من هذا يمكن أن نكتشف في بعض القصائد موسيقى محاكية لنشاط ما ، ويطمح المترجم إلى استحضار النشاط ذاته إيقاعياً في اللغة المستهدفة ، أو نحدد دلالة عنصر ما ومستوى ما في شبكة العلاقات التي تنظم النص ، حيث الكلمة في الشعر ليست دالة ، وحسب ، على مدلول مرجعي ، بل قيمتها في ارتباطها العضوي ، عبر دلالاتها الضمنية والصوتية والتناصية ، بالكلمات الأخرى في القصيدة .

● ومن معضلة ترجمة الإبداع تنتقل إلى دراسة شكوى هياذ عن «الإبداع والحضارة» : آفاق جديدة لتاريخ الأدب . وهي دراسة تستعيد الجهود التي بذلت في الفكر الغربي منذ القرن التاسع عشر لتحديد أبعاد هذا الحقل المعرفي ، وكيف خضع هذا التحديد لتيارات الفكر المختلفة التي سادت في ذلك القرن . وهو إذ يعرض هذه الجهود بالتحليل في ضوء تلك التيارات الفكرية ، يكشف عما شابهها من قصور ، على الرغم من نزعتها العلمية الصارمة ، أو ربما بسبب هذه النزعة . لقد قدم إلينا القرن التاسع عشر - كما يقول الباحث - «تاريخ أدب مركباً من عناصر متعددة : من الفكرة القومية ، ومن وحدة الثقافة ، ومن تأكيد الفردية ، ومن المذهب الوضعي ، ومن المنهج التاريخي . ولم يكن هذا المركب مؤلفاً دائماً» . ومن أجل هذا مست الحاجة في القرن العشرين إلى معاودة النظر في تاريخ الأدب ، وأصبحت الحاجة ماسة اليوم لإعادة تشكيله من الأساس .

على أن تاريخ الأدب له «تاريخ» سابق على تاريخه والعلمى في القرن التاسع عشر ، حتى كأن هذا التاريخ - من منظور الباحث - مصاحب لوجود الإنسان نفسه . وهنا يأتي السؤال الذي يطرحه الباحث من خلاله رؤيته الخاصة :

ماذا يعنى تاريخ الأدب إن لم يكن معناه الذاكرة الحضارية للإنسان ؟ فهكذا كان فى أبسط صوره ، وهكذا . من أر يكون حتى عندما تسقط عنه كل دروعه التى أراد أن يمشى بها بين فيالق العلم الحديث . والمقصود بالذاكرة هنا . كما يحدده الباحث . هو التجارب المتراكمة فى الكهان النفسى للإنسان ، التى تمثل موقفاً من الوجود يشترك فيه . الإدراك والإرادة .

وعلى هذا الأساس أصبح تاريخ الأدب اليوم مطالباً . فيما ينتهى إليه الباحث . بأن يحلوا ذاكرة البشرية منذ فجر التاريخ إلى اللحظة الحاضرة ، ومدارها الكلمة المبدعة ، التى عبرت عنها الآية الأولى فى إنجيل يوحنا ، فى البدء كانت الكلمة ، وقوله تعالى فى قرآنه المجيد : « وإما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون . . . » . فالكلمة المبدعة هى أول الوجود وأول الحضارة ، وبها نطق الساحر والكاهن قبل أن ينزل وحى السهاد . والإنسان اليوم مضطرب . يسترجع تاريخ اللغة المبدعة فى بناء الحضارة ، ليكشف عن طاقتها الفاعلة فيحسن استخدامها . وعندئذ ينتقى الإبداع بتاريخ الإبداع ، كما يلتقى الإبداع الفردى بالإبداع الجماعى ، وإبداع المنشئ بإبداع المتلقى ، فى مبدأ إنسان واحد ، ولا يعود من الممكن أن نتحدث عن الإبداع والنقد وتاريخ الأدب كما لو كانت أشياء متنافرة أو متعارضة .

● ونقف أخيراً مع عز الدين إسمايل فى دراسته « جدلية الإبداع والموقف النقدي » . وهى دراسة تهدف إلى تأكيد ضرورة أن تكون دراستنا لإشكالية الإبداع موصولة ببحثنا عن الحقيقة الفنية ، لا على المستوى التجريدى ، بل فى السياق التاريخى للأدب والفن بعمامة ، وفى سياق تطور أشكال التفكير الفنى والأنساق الفنية المتتابعة . عندئذ يتكشف لنا أن الإبداع لا يتحقق إلا عندما تصطدم فاعلية المبدع بفاعلية الواقع ، وأن جوهر عمل المبدع إنما يقوم على الجدول مع واقعه ، على الاتصال به والانفصال عنه فى وقت واحد ، استشراقاً لواقع آخر ومستقبل مختلف . على أن هذا الجدول بين المبدع والواقع لا يقتصر على الحاضر ، بل يمر معه الجدول مع الماضى كذلك . وإذا كان كل عمل إبداعى ما يلبس أن يصبح ماضياً ( أى يندرج على نحو ما فى التراث ) فإن المبدع يكون كذلك . وبصفة دائمة . فى جدول مع إبداعه السابق ، أى مع نفسه ، وهو لذلك لا يكرر نفسه ، وهكذا ينبغى أن يكون . والخصائص التى عنها الدارسون لشخصية المبدع تؤكد . فى استخلاص الباحث . أنه يتمتع بعقلية جدلية من الطراز الأول .

هذا فيما يتعلق بالمبدع . أما الإبداع نفسه فقد صار مفهوماً مروغفاً ، نتيجة لاستخدامه فى مجالات معرفية وحيوية متباعدة ، وعلى مستويات مختلفة ( من الإبداع العلمى إلى الإبداع فى تسيق الزهور ) ، ونتيجة للخلط بين الإبداع بما هو نتاج مادى والإبداع بما هو عملية صنع ، أو بما هو طاقة فاعلة . ومن جهة أخرى فإن نتاج العملية الإبداعية يفهم حيناً على أنه نتاج لظروقات ولديها ظروف سابقة ، أو ظروف لها وظيفتها الغائية ، وحيناً يفهم على أنه طارئ ومفاجئ وثمرة للعلاقلة وغير مسبوق بشئ . وأخيراً فإن كلمة الإبداع تنطوى فى بعض استخداماتها على حكم بالقيمة .

وأمام هذه المروغة الواسعة النطاق يحاول الباحث أن يحصر مشكلة الإبداع فى الكيفيات المتعلقة بعملية الإبداع ( يعنى ما يطلق عليه « ديناميات الإبداع » ) ، وبالكيفيات المتعلقة بمجمل الشكل المميز للمسل الإبداعى ، أى بجماليات العمل الفنى . وعندئذ يطرح السؤال نفسه : هل تتعلق بجماليات العمل الفنى ديناميات الإبداع . بحيث يكون إدراكنا لهذه الجماليات أدق وأوثق حين نربطها بمصدرها فى النشاط الإبداعى لدى المبدع ؟ أم أن هذه الجماليات تقوم بذاتها ، وفقاً لمنطق خاص بها ، بمعزل عن النشاط الإبداعى الذى أنتجها ؟ وأمام هذا السؤال ينقسم الموقف النقدي والممارسة النقدية .

والدراسة بعد هذا تصنف هذه الممارسة النقدية وفقاً لاستراتيجيتين مختلفتين : الأولى هى تلك الاستراتيجية التقليدية ، والأخرى هى استراتيجية الحدائق . وقد عرضت الدراسة تفصيلاً لأبعاد هاتين الاستراتيجيتين ، وأبرزت جوانب الإيجاب والسلب فى كل منهما ، منتهية إلى أن الخيار بينهما قد أصبح . بذلك . ميسوراً . إذا نحن سلمنا بأن الإبداع جدول مع الواقع والتاريخ ، وأن النقد هو كذلك جدول مع هذا الإبداع بما هو حامل لأهداف المبدع ، وقابل . من ثم . للفهم والتفسير .

صدر من مجلة ( فصول )

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	مهور العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحدثات - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحدثات - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الثاني
٢٥	٧	٢ + ١	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٤ + ٣	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	٢ + ١	دراسات في النقد التطبيقي الجزء الأول
٢٨	٨	٤ + ٣	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الثاني
٢٩	٩	٢ + ١	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٤ + ٣	اتجاهات النقد العربي الحديث
٣١	١٠	٢ + ١	قضايا الإبداع (الجزء الأول)



# قضية شياطين الشعراء

## وأثرها في النقد العربي

عبد الله سالم المعطاني

لقد خلق الشعر في تعريفه ومفهومه إشكالية كبيرة عند العرب وغيرهم من الأمم الأخرى ؛ وذلك لاتصاله بالنفس الإنسانية المعقدة ، التي مازال لغزها محيرا للدراسات والأبحاث التحليلية والتجريبية حتى يومنا هذا ؛ وكذلك للنمط السلوكي الغريب الذي يمارسه الشاعر في تعامله مع المعاناة الإبداعية للشعر . هل نحو جعله يحمل ثنائية شخصية مركبة من نزعات متعارضة على حد تعبير ينج (C. Jung) ؛ فهو - من ناحية - كائن بشري له حياته الشخصية ، في حين أنه - من ناحية أخرى - عملية إبداعية غير شخصية<sup>(١)</sup> .

« تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، وبعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتي غير متوقعة ، ويكون مجيئها غير مرهون بدعائنا ، كالنوم والأحلام »<sup>(٢)</sup> .

وأكثر الدراسات السيكلوجية لأنماط الإبداع تعلقه بالشعور أو الأحلام ، بدءاً من « فرويد » ، الذي يبين أنه إذا عجز العقل الباطن عن إظهار مكنونه في البقطة انتهز فرصة النوم فأظهر المخبر في صورة أحلام .

وقد رأينا أن كثيراً من أدب المنام واليقظة نسبة أصحابه إلى هواتف . . . والاشعور لا ينم أبداً ، ويجد الفرصة عند خلود العقل الواعي فيحقق ما يريد في غيبته<sup>(٣)</sup> .

وذهب سيرل برت (Cyril Burt) « إلى أن خبر الفصائد وخبر الحكايات إنما هو إنتاج العقل الباطن »<sup>(٤)</sup> .

وقيل بأن كوليردج (Coleridge) أبدع قصيدته قبلها (Kubla Khan) في المنام ، كما هو الحال عند بعض شعراء العرب الأوائل ، الذين ادعوا أن هواتف شعرية تمثل عليهم شعرهم في المنام . بيد أن تدخل العقل الواعي ضرورة ملحة يهتمها الربط بين اللحظات المنفصلة في الأحلام ، وهذا عبر شارلز لامب عن ذلك بقوله : « إن الشاعر يحلم وهو يقظان »<sup>(٥)</sup> . ولكن على الرغم من ذلك كله فالشاعر

وقد تبلورت الصلة بين المبدع وإنتاجه منذ زمن طويل ؛ إلا أن أكثر الدراسات النقدية القديمة انصبحت على العمل الفنى في صورته النهائية ، ولم تلتفت كثيراً إلى مراحل تكوين هذا العمل وكيف تم . وهذا ما أولته الدراسات الحديثة جانباً كبيراً من الاهتمام ، وعلى وجه الخصوص الدراسات النفسية للأدب بصورة عامة . ولكن على الرغم من تنوع هذه الدراسات وإلحاحها في الوصول إلى سر الإبداع وتكوينه ، فإننا نجد أن أصحابها في بعض الأحيان يعلنون عجزهم وحيرتهم أمام تفسيره . يقول هيربرت (S. Herbert) : « لقد كان هناك دائماً شيء من الغموض حول العبقرية الفنية ؛ فالقدماء عدوا الفنان ملهماً من الله . . . ولسنا نحن الآن أقرب من القدماء إلى حل لغز الإبداع الفنى »<sup>(٦)</sup> .

ويقرر دلس كينمار (Dallas Kenmare) أن « الطريق الغريب الذي تنصب منه الأفكار الجديدة والمكتشفات العجيبة على العبقرى من حين إلى حين نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه ، ولا يستطيع العقل البشرى أن يدركه »<sup>(٧)</sup> .

وببدو أن الصدمة الانفعالية التي تتاب المبدع في مرحلة المعاناة فتزتر على تصرفاته الداخلية والخارجية أثارت التساؤل والاستنكار منذ العصور الأولى ، كما سوف نرى عند الشعراء العرب وغيرهم ، لا سيما أن هذه الانفعالات تصحبها أزمات وتشنجات مفاجئة ،



اليوم ، وصيرير الحشرات ، فيتصور أن هناك جنا أو حفاريت تحدث هذه الأصوات ، لاسيما أن العوالم الخفية مصدر إزعاج وخوف للكائن البشري ، فنسبوا إليها الحوارق والمعجزات وتصوروا أن هؤلاء الجن أشعرا لا تجارى في إبداعها ورقى مستواها الفنى . يقول أبو العلاء المعرى :

وقد كان أرباب الفصاحة كلما  
رأوا حسنا عدوه من صنعة الجن<sup>(٢٩)</sup>

وما لفت انتباههم أن بعض الشعراء تأتبه الموهبة في سن متأخرة فيفسرون ذلك بأنه قد أتاه جنى وأسقاء لبنا فيه شعر ، كعبيد بن الأبرص ، وأن الذى لا يحالفه الحظ يمنع من شرب هذا اللبن ، نظرا لزهومته وتناثته ، فيسقط على نفسه فرصة النبوغ في الشعر<sup>(٣٠)</sup> .

ولما كانت الموهبة الإبداعية لا تتشكل في ذات الشاعر على حد زعم المؤمنين بهذه الظاهرة ، فللمدعى أن يعطى تصورا معينا عن شيطانه ومكانته المرموقة . وفي هذه الحالة تنقطع صلة التوليد بين المبدع والنص ، فرما كان الشاعر صغير السن وغض التجارب ، وكان شيطانه مكتملا وناضجا . يقول الراجز :

إن وإن كنت صغير السن  
وكان في المين نبؤ على  
لإن شيطان أمير الجن  
يذهب ب في الشعر كل فن<sup>(٣١)</sup>

وقد يكون شيطانه ذكرا متميزا بالشجاعة والقوة والهيبة ، وتكون شياطين الآخرين إنثاء رقيقات ضعيفات لا حول لهن ولا طول . يقول أبو النجم :

إن وكل شاعر من البشر  
شيطانه أنشى وشيطان ذكر<sup>(٣٢)</sup>

وهذا التصور ليس بمعزل عن حياة العرب وتفكيره ونظيرته إلى الأنثى في تلك العصور على أنها لا تستطيع أن تجارى الرجل في مكانته وقوته وهلوشائه . وكانت ظاهرة شياطين الشعراء ملجأ سهلا للشاعر في الهروب من أخطائه ، وتبرير انهزامه واندحاره أمام خصمه ، ليرأ من تقصيره . فحينما افصح جرير بقصيدته المشهورة الراعى النيمرى ، لامة قومه على ما جر عليهم ، فقال : « إن جرير أشياء من الجن تعينه على قول الشعر »<sup>(٣٣)</sup> . ولعل الراعى حرم من هؤلاء الأشياخ ، وهذا ما يوحي بأن الشياطين لا تعين كل شاعر على قرض الشعر ، وإنما قد تكون ملازمة للفحول فقط . على حد زعمهم - استنادا على نص الثعالبي السابق .

وقد ذكر الجاحظ<sup>(١٩)</sup> والثعالبي وأبو زيد القرشى<sup>(٢٠)</sup> وغيرهم من المؤلفين كثيرا من الروايات والحوادث التى تنسب إلى الأصراب واجتماعهم بشعراء الجن ومطارحتهم بعض القصائد الشعرية : يقول الثعالبي : « كانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر وتلقنها إياه وتعينها عليه ، وتدعى أن لكل فحول منهم شيطانا . يقول الشاعر على لسانه : فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود . ويبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لها أسماء . فقالوا : إن شيطان الأعشى مسحل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، واسم شيطان بشار شقنق . وفي مسحل يقول الأعشى :

وما كنت ذا قول ولكن حسبنى  
إذا مسحل يبرى لى القول أنطق  
خيلان فيما بيننا من مودة  
شريكان جنى وإنس موفى<sup>(٢١)</sup>

وتعددت أسماء شياطين الشعراء فقالوا بأن شيطان امرئ القيس لافظ بن لاحت ، وشيطان عبيد بن الأبرص هبيد ، وشيطان النابغة الذبياني هاذر بن ماهر<sup>(٢٢)</sup> . وقد يكتفى بذكر قبيلة الشيطان فقط ، كما هو الحال في صاحب حسان بن ثابت الذى يقول فيه :

ولى صاحب من بنى الشيصبان  
لطورا أقول وطورا قو<sup>(٢٣)</sup>

وقد تدلى الجن بأرائها في الحكم على الشعر والشعراء في أثناء لقائهم السائرين في الفياق والقفار ، الذين يقتنصون الفرصة لسؤالهم عن المتقدمين من الشعراء . وغالبا ما تأتى هذه الآراء موافقة للذوق الشعري العام ، أو تردها لبعض الأحكام النقدية المطروحة<sup>(٢٤)</sup> . ولاشك أن هذه التصورات تمتد إلى عصور تاريخية قديمة في ذهن العرب ، الذى ألقى في روعه أن الجن مصدر قوة ، خارقة ، يعجز الإنس عن القيام بمثلها<sup>(٢٥)</sup> . ولذلك كان العرب يضافونهم خوفا شديدا ، فإذا هبطوا وادبا وأرادوا الهيبة فيه قالوا : نعوذ بسيد هذا السوادى من سفهاء قومه . وكان بعضهم يعبد الجن ، قال تعالى ( وجعلوا لله شركاء الجن )<sup>(٢٦)</sup> . وظلت هذه النظرة مسيطرة على عقلية العرب حتى جاء الإسلام فبين أن الإنسان هو سيد هذا الكون ، وأن جميع ما فيه مسخر له ، وهناك من الآيات والأحاديث ما يحنى به المؤمن من شرور هذه الشياطين . قال تعالى ( إن كيد الشيطان كان ضعيفا )<sup>(٢٧)</sup> . ولكن على الرغم من ذلك بقي حامل الخوف والإعجاب بالجن شعورا حيا في أذهان كثير من الناس إلى يومنا هذا ، وبخاصة في العقول المتخلفة التى تؤمن بالحرافات والأساطير . ويعمل النظام المعتزلى<sup>(٢٨)</sup> ذلك بالوهم الذى يتتبع الإنسان حينما يكون في مكان موحش فيتمثل له الشرء الصغير في صورة الكبير ، ويرى ما لا يرى ، ويسمع ما لا يسمع ، خصوصا حينما يسير في ليل الصحراء الساكن الرهيب فيسمع خفيف الريح في الأشجار ، ونعيق

يستمر حيا في ذاكرة الناس على مر الأجيال ، فإنه من المؤكد أن الرواة في عصر التدوين صاغوا كثيرا من هذه القصص صياغة أدبية رائعة ، تهدف إلى متعة القارىء . يقول ( سميث Smith ) : إنه عندما يظهر الجنى راكبا ذئبا أو ظليها ويدل برأيه في أقدار شعراء العرب ، فنحن أمام قصة أدبية لا عقيدة صحيحة<sup>(٣٨)</sup> ، لاسيما أن فكرة الخروج من هذا العالم ظهرت في العصر العباسي في شكلها الأسطوري ، وهل وجه الخصوص في الأدب الفهلوي الذي كان يكتب في ذلك الوقت ، ويتمثل في رسالة « أرداي غيراف نامه » ، كما ظهرت في الأدب العربي عند المحاسبي في كتابه « الصوهم » ، وعند المعري وابن شهيد في رسالتي « الغفران » و « التوابع والزوابع » .

ويبدو أن الطابع القصصى المحبوك لازم هذه الروايات والأخبار منذ نشأتها . ولذلك أطلق عليها ابن أبي الحديد « طرائف أحداث العرب »<sup>(٣٩)</sup> . وقيل بأن محمد بن الحسن بن دريد كان يصنع مثل هذه القصص ويصوغها لأغراض أدبية<sup>(٤٠)</sup> . ولذلك فإن أكثر الأشعار التي وردت في هذه الروايات تحمل روح العصر وثقافته وتفكيره ، بل الاتجاهات الاجتماعية القائمة في ذلك الوقت . ويتمثل هذا في رواية ابن عبيدة ، قال : لما قال ذو الرمة :

أيما ظبية الوعساء بين جلال  
وبين النقا أنت أم أم سالم  
فميناك حينها ، وجيدك حينها  
ولونك ، لولا حمشة في القوائم  
أجابه جنى من حيث لا يراه :

أنت الذى شبهت ظبية قفرة  
ها ذنب فوق أسننها أم سالم  
وقرئان إما يعلقانك يتركها  
بجنينك يا هيلان مثل المواسم<sup>(٤١)</sup>

وأول ما يلاحظ على البيتين اللذين رد بها الجنى على ذى الرمة أنها يحملان روح الشعبية العارمة ، التي تجسدت في العصر العباسي بصورة واضحة ، خصوصا بعد أن أدرك أوارها بعض قواد الفرس وأمرائهم ، مثل البرامكة ، فسخر الشمويون من العرب وهاداهم وتقالدهم ، وامتد ذلك إلى تحقير القصيدة العربية في شكلها التقليدي ، فثاروا على المقدمة الطللية وغيرها من مقومات الشعر العربي القديم .

وقد وقف الجاحظ من هذه الأخبار والقصص موقف المنكر المتشدد في الإنكار ، فقدم لها بقوله : زعموا ، يزعمون ، يدعون ، وأسند جميع الأشعار الواردة فيها إلى الكذب<sup>(٤٢)</sup> . ومن العريب حقان يقف الجاحظ ، صاحب الأسلوب الساحر والعقلية الجبارة في التحليل والاستنتاج ، هذا الموقف ؛ فقد كانت أمامه فرصة أن يعدها شكلا من أشكال الحكاية أو الطرائف التي تحدث عنها في بعض كتبه ، خصوصا بعد عصر التدوين . ولعله يمثل موقف المعتزلة الذين ينكرون

وقد تعجب الجنى بشعر الإنس وتتفاعل معه وتطرب له ، على عكس الغالب . ومن ذلك ما رواه صاحب الأغاني من أن جنيا جاء من اليمن إلى نيسابور كي يستمع إلى قصيدة دعبل الخزاعي :

مدارس آيات خلعت من تلاوة  
ومنزل وحى مفسر المعصمات<sup>(٤٣)</sup>

وحينها سمعها بكى حتى خر على وجهه . وهذا تحول واضح ، يدل على شعور الإنس بالتفوق على الجن تريبا على ما للإنس من سيادة في هذا الكون . وهو ما تتمثله في بيت جوشن الكلابي :

فأنسم لو بقيت لقلت قولا  
أفوق بها قوافي كل جن<sup>(٤٤)</sup>

وهيوا إلى أكثر من ذلك فنسبوا بعض الأبيات الركيكة إلى شعراء الجن ، مثل البيت المشهور في كتب البلاغة :

ونبر حرب بمكان قفر  
وليس قرب قبر حرب قبر<sup>(٤٥)</sup>

لهذا انشعر منهوى الألفاظ ، بخلاف من الصورة الشعرية الحية ، وزاد قسما تقارب حروفه ونساقه . على حد تعبير البلاغيين ، ولا يشك مستوى شعريا راقيا ، أو ذوقا فنيا مبدعا ناهيك عما فيه من نقس وتكب

ونلمح من خلال هذه النصوص وغيرها مدى أهمية قضية شياطين الشعراء ، التي شغلت حيزا كبيرا من تفكير الأدباء والنقاد على مر العصور ، مع ملاحظة أن التصديق المطلق لهذه الادعاءات كان سابقا على عصر العلم والمعرفة والانفجار الثقافي ، كما وضحنا ذلك من قبل<sup>(٣٧)</sup> . ولهذا لا يعنينا هنا كثيرا إثبات هذه الادعاءات أو نفيها ، بقدر ما يعنينا ما أثارته القضية من جدل ونقاش حرك بعض التذاعيات المهمة التي اتصلت بالأبعاد الرمزية والنظرات الفنية ، فتبلورت من خلالها بعض المفاهيم النقدية ، التي لم تعط ما تستحق من الدراسة والتحليل ، على نحو ما سوف نرى عند المعري وابن شهيد ويديع الزمان الهمداني وغيرهم ، من الذين أتاح لهم المفهوم التمييز عن بعض المواقف النقدية من خلال إثارة السخرية والفكاهة والتندر ، مع الفارق الجذري في هذه القضية بين الجانب الوظيفي الذي يرمى إلى ما وراء النص ، والجانب التأثيري المتصل بالانفعالات والأحاسيس المتنوعة . ويتضح ذلك الفارق من خلال ما تطرحه الظاهرة من تصورات وإشارات تشكل الإدراك الحقيقي لقيمة هذه الآراء والأفكار . لاسيما عند النقاد .

وإذا كان هناك كثير من أمشاط التعبيرات المختلفة عن هذه الظاهرة نحوم حولها شبهة الاعتراف بها لأنها تتصل بموروث الفكر العقائدي الذي قد



وكذلك السيد الحميري ، الذي يُقر بأنه سيقول شعرا حاليا في قوم بركة<sup>(١٧)</sup> ، فنلاحظ أن الظاهرة أخذت مسارا آخر ، فربطت بالنساء والأرواح العلية ، بعد أن كانت مقصورة على الأرض وشياطينها ، وكان في هذا عودة إلى النظرة الإغريقية ولكن باعتقاد آخر .

وفيما يبدو أن الشيطان اسم يخرج من ذكره أصحاب الانجاء الديني ، لأنه ملعون في القرآن ، ولم أتباعه ، لذلك فهم يهربون من مصاحبه والاستعانة به في قول الشعر . ويقتل ذلك في قول أحد الشعراء المحدثين وهو السجني :

والشعر قد يسلقه شيطان وقد  
يسوحى به ملك كمن يأنس<sup>(١٨)</sup>

ويبدو أن قضية شياطين الشعراء أفاضت للمعري بحاسة نشاطه النقدي بشكل واسع ، فالتفت إلى بعض المناحي الدلالية في ميدان النقد الأدبي ، وأظهر براعة فائقة في التحليل والتعليق ، لنمحوها من خلال ماوردته أحد أديب الجن في رسالة الغفران ، الذي كناه بأبي « هدرش » ، دلالة على السخرية ، لأنه اسم يوحى بالهذيان<sup>(١٩)</sup> ، فقال له : يا أبا هدرش أخبر عن أفعار الجن فقد جمع المعروف بالمرزبان<sup>(٢٠)</sup> قطعة صالحة ( فقال الجني ) : إنما ذلك هذيان لا معمد عليه . وهل يعرف البشر من النظم إلا كما تعرف البقر من علم الحقة ومساحة الأرض ؟ وإنما هم حسة عفر جئنا من الخوزن ، فلما بعدها القائلون ، وإن لنا لآلاف أوزان ما سمع بها الإنس ، وإنما كانت لخطر بهم أطفال منا عارضون فلفت إليهم مقدار الضوارة من أراك لعنان<sup>(٢١)</sup> .

وإذا كان هذا المعنى تأكيداً لنظرة المعري إلى قضية شياطين الشعراء وأنها عبث كعبث الأطفال الذين يخطرون بهم خطرات أو تلفسات عارضة ، فإنه يزدهد خطورة وحيرة بالكشف عن موقفه من الشعر وأوزانه ، فيعد أكثر الشعراء بقرا لا يفقهون مسولية الشعر وهوومه ، وأهم يلوكون أوزاناً معينة لم يعمدوها منذ القدم ، على الرغم من أن الباب مفتوح أمامهم لآلاف الأوزان . وكان المعري يريد للشعراء أن يسبحوا في بحور الخليل كي ينطلق المبدع من القيود التي تجعله رهينا للتقليد ( وهي نظرة جريئة ، فيها ثروة على شكل القصيدة القديمة وقافيتها المتكررة ) ، بل إنه يلج على الشاعر أن يفلت من إبداه فوق حواجز الرسوم البهائية المتكررة ، فيقول على لسان الجني : « وقد بلغني أنكم معتر الإنس تلهجون بقصيدة امرئ القيس :

« قلنا نيلك من ذكرى حبيب ومنزل »

وتحفظوها الخوازيرة في المكاتب ، وإن شئت أمليتك ألف كلمة على هذا الوزن ، مثل : منزل وحومل ، وألفا على ذلك الفري هيء على : منزل وحومل . وألفا على : منزلا وحوملا ، وألفا على : منزله وحومله ، وألفا على : منزله وحوملو ، وكل ذلك لشاعر منا هلك<sup>(٢٢)</sup> .

رؤية الجن لأن طبيعة تكوينهم لا تسمح للإنس برؤيتهم . ويوافق في هذا الرأي النظام وبعض الفلاسفة كابن سينا وابن حزم<sup>(٢٣)</sup> .

وتزداد ظاهرة شياطين الشعراء فاعلية وحمقا حينما يتناولها النقاد بشيء من الاهتمام والإعتراف ، ويظنون من خلالها ينظرون دعوى بمجاز حرفية النصوص إلى إشارات ذات طابع غيبي ، فبعد المعارف العلمية والفلسفية التي تزخر بها عقليات أولئك النقاد . ولعل المعري خطأ خطوة واسعة على هذه الطريق حينما حاول أن يبتك أسفار الواقع بالحديث عن الهيئات ، وذلك على شكل رسائل يضمها آراءه وتوجهاته الفلسفية التي جعلته مجاز عصره بما لم تستطع الأوائل - على حد تعبيره ، ومع أن هذه الرسائل قبل النمط العام فإنها وليدة ذهن مفقود ، وتطلعات حرة ، تفرق الظواهر التقليدية إلى ملامح الجديد في الفكر والفن .

ومن هذه الرسائل رسالة الملائكة ، ورسالة الشياطين ، ورسالة الغفران ، وغيرها . وقد عالج أبو العلاء من خلالها بعض القضايا النقدية المهمة التي شغلت النقاد ودحا من الزمن . ولكن يحمنا هنا موقفه من ظاهرة شياطين الشعراء ، الذي عبر عنه ضمن رسالة وجهها إلى أبي الحسين أحمد بن عثمان النقي البصري ، يسخر فيها من شاعريته بقوله : إنه ربما انتقل إليه شيطان الفأدة أو امرئ القيس حينما مر بالموصل في بعض أسفاره ، ويشير إلى أن النقي البصري يفظد القرآن فكيف تصاحبه الشياطين الكافرة . ثم يناقش فكرة إسلام شيطان النقي بأسلوب ساخر فكه ، يسيطر عليه الاستعزاء بمن يؤمن بهذه الظاهرة . ويستبعد المعري أن تكون الملائكة هي التي توحى بالشعر ، مبينا أن روح القدس التي أبدت حسان بن ثابت كانت خصومية لا يمكن أن تتألى لغيرة<sup>(٢٤)</sup> ، وكان أبا العلاء أراد أن يطلق إشكالية أمام الذين يقولون بأن الشعراء تلهمهم قوى خارجية . فإذا كان الشيطان لا يستطيع أن يفت إلى صدور حفظة القرآن ، والملائكة لا توحى بالشعر ، إذن فهناك طريق آخر يمكن أن تعالج في صوته ظاهرة الإبداع ، بعيدا عن هذه الأساطير والخرافات ، وهذا ما رمى إليه بقوله :

قد علمت شعرا طويلا ما علمت به  
حسا يس جنى ولا تسلك<sup>(٢٥)</sup>

وأما فطره طول أعمار الشياطين ، وأنها تنقل من شاعر إلى آخر ، فلعله يقصد بذلك الموهبة الإبداعية التي تتأثر بالسابق وتؤثر في اللاحق ، أو المكنونات الغضائية للشعوب المتكلمة في اللاوعي الجمعي .

ولا شك أن الإشارة إلى إيهام الملائكة بالشعر نظرة جديدة ، نجدها عند المعري وبعض الشعراء الذين آمنوا بالهوائيات ، مثل الكميث الذي زعم أن الرسول ﷺ أرسل إليه من يقره السلام ويقول له : إن الله غفر له بقصيدته البالية :

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب<sup>(٢٦)</sup>

وحرك الشخصيات بطريقة عجيبة ولافتة ، تستحق الوقوف عندها ، خصوصا أنه قدّ اسم الجنى من حياة صاحبه ، فشیطان طرفه يسمى عنتر بن العجلان ، نظرا لأن طرفه مات شابا ، فكان المنية قد جعلت به ، وأنه جاء إليه راكبا جملا ، لأنه اشتهر بوصف الناقة ، وشیطان قيس بن الحظيم فارس صنديد كصاحبه في الشجاعة والقوة ، ولذلك فإنه يهدد ويتوعد ، وشیطان البحرى يكنى بأبى الطبع ، لأنه أهراى الشعر مطبوع كما قال الأمدى<sup>(٩٩)</sup> . وقد أطلق على شیطان أبى نواس اسم حسين الدنان ، وأظهره في صورة المغمور الذى لا يمس ما يقول ( والدنان ترتبط بالخمر ، لأنها تحفظ فيها ) ، وكناه بأبى الإحسان ، نظرا لقوله في الزهد :

إن كان لا يرجوك إلا محسن  
فبمن يلوذ ويستجير المجرم<sup>(١٠٠)</sup>

أولان أبى نواس أحسن في الشعر وأجاد إجادة جعلت ابن شهيد يخشى أن ينشده شيئا من شعره ، لأنه لم يبق لمنشد موضعاً على حد تعبيره ، وكفى شیطان الجاحظ بأبى العيناء ، نظرا لجحوظ عينيه . إلى آخر هذه الأوصاف التى اشتقت من تكوين الأدب الحظي أو الأدب<sup>(١٠١)</sup> . وأول ما يلاحظ على ابن شهيد في هذا الفعل أنه اخترع أسماء جديدة لشیطانين الشعراء لم يذكرها الأقدمون ، وكذلك لم يجعل الشياطين تقتصر على الشعراء ، بل شمل معهم الكتاب والنحاة والمشايع وغيرهم ، وكأنه يعلق سؤالاً في أذهان الذين يدعون أن المبدع من الشعراء تلهمه الشياطين بأنه لماذا لا تلهم الشياطين المبدعين الآخرين في الأجناس الأدبية الأخرى ؟ ! وفي هذا ما فيه من السخرية والاستهزاء .

ومن الواضح أن ابن شهيد أسقط تصورات وأحكامه الكلية على الشعر والشعراء ، والأدب وقضاياه ، من خلال الشياطين ، فوظف هذه الفكرة توظيفا دقيقا ، يتم عن وعى عميق وفهم حقيقى لمعطيات التراث وروافده . ويضيق المجال هنا عن استقصاء جميع آرائه وملاحظاته النقدية التى أوردها في رسالة التوايح والزوايح .

ويطرح بديع الزمان الهمذاني قضية شياطين الشعراء من خلال مقاماته « لأسودية » و « الإبلية » ، فيشير إلى أن عيسى بن هشام هام على وجهه في البادية « فأدته الهيمة إلى ظل خيمة ، فصادف عند أطناها فنى يلعب بالتراب مع الأتراب ، وينشد شعرا يقتضيه حاله ولا يقتضيه أرحماله »<sup>(١٠٢)</sup> ، فاستبعد عيسى بن هشام أن يكون ذلك الشعر من عمل الفنى فسأله : « يا فنى العرب ! أتروى الشعر أم تعزمه ؟ فقال : بل أعزمه ، ثم أنشد :

إن وإن كنت صغير السن  
وكان في المين نبو هنى  
فلن شیطان أمير الجن  
يلهب بى في الشمر كل فن

فقد وعى المعرى أن سقوط الشاعر في نمطية التقليد السلى يضعف شعره ويجعله يتهاوى أمام التيارات الأدبية المتقدمة ، بخاصة في عصره ، حينما أصبح الشعر ثقافة ونشاطا إنسانيا تتلاقح فيه الأفكار والثقافات . وهو لذلك يشترط في الأديب أن يجيد أكثر من لغة كى يجمع في مخزونه الثقافى أنماطا متعددة من حضارات الشعوب ، فقال عمارا الجنى : « لله درك يا أبى هدرش ، فكيف ألتصمكم ؟ أفیکم عرب لا يفهمون عن الروم ، وروم لا يفهمون عن العرب ، كما نجد في أحیال الإنس ؟ فأجابہ : هیهات أيها المرحوم ! إنا أهل ذكاء وفطن ، ولاند لأحدنا أن يكون عارفا بجميع الألسن الإنسانية ، ولنا بعد ذلك لسان لا يعرفه الأنس »<sup>(١٠٣)</sup> .

فالمعرى هنا يطرح تصورا واضحا لمقومات الثقافة والفن عبر الحديث عن ظاهرة شياطين الشعراء ، وذلك بالانفتاح على أفكار الأمم الأخرى وحضاراتها ، والحوار معها ، كى تتشكل لدى الأديب رؤية معرفية عميقة ، تنمكس على نشاطه الفنى .

أما ابن شهيد فقد أقام رسالته المشهورة التوايح والزوايح<sup>(١٠٤)</sup> على فكرة رحلة خيالية إلى عالم الجن ، التقى خلالها بالشعراء والكتاب ، الأحياء منهم والأموات . وهى رسالة مطولة ، ضاع منها بعض الفصول ، وذكرت الأخرى في كتاب الذخيرة لابن بسام<sup>(١٠٥)</sup> . وكان الدافع الأساسى لتأليف هذه الرسالة هو إحساس ابن شهيد بالظلم والعدوان من معاصريه من النقاد والأدباء ، الذين لم يوفوه ما يستحقه من قيمة وتقدير ، فلجأ إلى أدباء الجن ونقادهم ، لعلهم يكونون أكثر عدلا وموضوعية في إنصافه ، فكتب هذه الرسالة بأسلوب سهل واضح ، يشوبه الطابع القصصى ، ويميل إلى الدعابة والسخرية في بعض الأحيان ، ويسط فيها أنواع القضايا التى تتصل بالأدب وفنونه ، ووقف على كثير من الملاحظات والأحكام النقدية التى يؤمن بها ، معتمدا على الموازنة والمقارنة بين أدب الفحول من الكتاب والشعراء وأدبه<sup>(١٠٦)</sup> الذى أثار إعجاب أبى بكر بن حزم حتى « ظن أن به شیطانا يهده وشيعبانا يأتیه ، وأقسم أن له تابعة تنجده وزابعة تؤيده ، وليس هذا في قدرة الإنس ، ولا هذا النفس لهذه النفس »<sup>(١٠٧)</sup> . وقد استغل ابن شهيد فكرة شياطين الشعراء استغلالا واسعا ، اتسم بردة الفعل النفسية العنيفة ، التى كان يعاني منها كى يثبت تفوقه على كبار الشعراء ، مثل امرئ القيس وطرفة وأبى تمام والمتنبي ، وكبار الكتاب مثل الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وغيرهم ، وذلك من خلال اعتراف شياطينهم له وإعجابهم به . ثم يمرج على معاصريه عن يكيدون له العداوة والحقد ، فيحقر شياطينهم ، ويتهكم بالغباء والغفلة ، والبعد عن الأدب ومبادئه<sup>(١٠٨)</sup> .

ولاشك أن هناك شيئا من التشابه بين نظرة المعرى إلى هذه الظاهرة ونظرة ابن شهيد ، فكلاهما وجدها متنفسا بارحاً لممارسة آرائه ونظراته في بعض القضايا المهمة التى أراد أن يترجمها عن طريق الرمز والإشارة . بيد أن نظرة ابن شهيد يشوبها شيء من الاستجابة للذات ، والاستسلام للانفعال النفسى ، الذى جعلها تضيق نوحا ما عن نظرة المعرى . ولكن لاجدال في أن ابن شهيد لعب بالأدوار ،

لا أنسب الدهر وبما غير مأنوس  
ولست أصبو إلى الحادين بالمعيس<sup>(٦٧)</sup>

فطرب وشهق وزهق ، قلت : قبحك الله من شيخ ! لا أدرى  
أباتتالك شعر جرير أنت أسخف ، أم بطربك من شعر أبي نواس  
وهو فوسق حيار ؟ فقال له : فما أحد من الشعراء إلا معه معين منا .  
وأنا أمليت على جرير هذه القصيدة ، وأنا الشيخ أبو مرة<sup>(٦٨)</sup> . ثم  
يلقى عيسى بن هشام أبا الفتح الإسكندري ويخبره بالقصة ، ويقول  
له : « يا أبا الفتح ، شحذت على إبليس أنك شحاذ »<sup>(٦٩)</sup> .

وفي هذا النص يعبر بديع الزمان الهمداني عن موقفه من بعض  
قضايا الشعر والشعراء من خلال قضية الشياطين ، كما رأينا عند  
المعري وابن شهيد ، فالشيخ الجني لم يطرب لشعر امرئ القيس وعبيد  
ولبيد وطرفة ، وإنما طرب لشعر أبي نواس ، حل الرخم من خروجه  
على بعض المقائيس الخلقية . وهذا يدل على أنه نظر إليه من الناحية  
الفنية<sup>(٧٠)</sup> ، وفي ذلك إشارة إلى انتقاد بديع الزمان الهمداني لمطية  
التقليد والترديد التي يلوكها الناس عبر العصور ، والاتجاه إلى التيارات  
التجديدية في الأدب التي حمل لواءها أبو نواس وأبو تمام وغيرهما من  
الشعراء المحدثين ، الذين زخر شعرهم بصور تجديدية مثيرة . ولذلك  
ينفر بديع الزمان من الانتحال ويعدّه نوعاً من السخف ؛ لأن فيه  
مسخاً لشخصية المبدع ، والغناء لدوره ؛ وكأنه يوجه انتقاده إلى الذين  
يدهون أن الشعر ليس موهبة ذاتية تتفاهل من الإنسان وتكونه ، وإنما  
هي قوى خارجية ، تجعل الشاعر في دور الوراق الذي يحمل عليه  
الكتب . أو في منزلة الشحاذ الذي يمشي على حساب الآخرين ،  
وهي غاية في الازدهار والسخرية .

وربما اتضح لنا التصور العام لمفهوم شياطين الشعراء من حيث تنوع  
المواقف الإدراكية والغايات الطارئة عبر العصور . غير أن ثمة بعض  
الافتراضات التي يمكن ملاحظتها على مستوى آخر ، بناء على  
ما احتمله النصوص من تفسيرات ورموز تعطينا الحق في تشكيل  
العلاقات الممكنة للنظر إلى المفهوم من زوايا متعددة . فقد مر بنا سابقاً  
في أثناء الحديث عن موقف المعري من هذه القصيدة أنه ربما كان يرمي  
إلى أن الشيطان رمز للموهبة الإبداعية التي تتفاهل مع الشاعر وتسيطر  
على نفسه فيمتزج بها ويدوب في ثنائياها كما يدوب الشيطان في دم  
الإنسان . وقد عبر الحجاج بن يوسف عن ذلك حيناً تلقى خطاباً  
شديداً من سليمان بن عبد الملك فرد عليه قائلاً : « أهرق أنك كتبت  
إلى والشيطان بين كتفك »<sup>(٧١)</sup> ، فرمز الحجاج لغضب سليمان بن  
عبد الملك وتأجج حماسه وحافظته بالشيطان ، أو لعله أراد الفكرة التي  
سيطرت عليه حينها أزعج على هذا الأمر . والعرب تقول « والله  
لاضربنه حتى أنزع من رأسه شيطانه »<sup>(٧٢)</sup> ، أي ما نوى الإقدام عليه  
أو فكر فيه . والشاعر يبنى إبداعه على التفكير كما هو معروف . ومن  
ذلك أيضاً ما صرح به جرير حيناً اتفق مع الفرزدق في بيتين دون أن  
يعلم أحدهما عن الآخر ، فقال لمن سألّه عن ذلك « أو ما علمتم أن  
شيطاننا واحد »<sup>(٧٣)</sup> ، أي أن كلا منا يحمل موهبة متدفقة تؤهله إلى  
قول مثل هذين البيتين<sup>(٧٤)</sup> . وكثيراً ما يرمز للموهبة الإبداعية

حتى يرد عارض التظلي  
فامض على رسلك واغرب على<sup>(٧٥)</sup>

وأول ما يلاحظ على هذا النص أن هناك التقاء بين المعري وبديع  
الزمان الهمداني في حساب هذه الظاهرة من حيث الأطفال ، بل إنها  
تتجسد بصورة أوضح عند بديع الزمان حينما جعل هذا الفتى جاهلاً  
هابطاً يلعب في التراب ولا يعي ما يقول ؛ وهو أقصى حد يمكن  
للسخرية من هذه القضية ومن المؤمنين بها ، مع العلم أن هناك  
ملاحظة مهمة تبين لنا الفرق في دور كل من المعري وبديع الزمان ؛  
فتكوين المقامة الذي يبنى على سلسلة من الأحداث تنتهي بالتحرف إلى  
البطل جعلها تعيش في فضاء خاص يقوم على بعض المعتقدات القديمة ؛  
وهذا ما يفسر للهمداني أن يعبر بحرية مطلقة عن تلك الأحداث التي  
تدور غالباً في مكان غير مألوف ، وتعمل من الخرافة مطلباً حتمياً ،  
لأنها ترتبط بالسمر والسفر . ولهذا فإن الليل ميدان رحب لاستيعاب  
مثل ذلك .

وليس المهدف من المقامة المتعة وإزجاء وقت الفراغ ، وإنما هي  
تصليح بصيغة رمزية مؤثرة ، تثير القلق والتساؤل لدى القارئ .  
يقول عبد الفتاح كليطو : « إنها والحلم سيان . ذلك أن الذي يهوى  
إلى خرافة يستسلم - كما يفعل الحلم - للأوهام فيصدق ما لا يجوز  
تصديقه ، وينغمس في بحر من الصور الكاذبة . الخرافة تعوض  
الحلم »<sup>(٧٦)</sup> .

وبصور بديع الزمان الهمداني أرض الجن في المقامة الإبليسية بأنها  
ذات « أعمار مصردة ، وأشجار باسقة ، وأثمار يانعة ، وأزهار متورة ،  
وأغاط مبسوطة »<sup>(٧٧)</sup> ، وكأنه بذلك يرسم صورة خيالية لجسم  
الطبيعة التي تساعد الشعراء على الإلهام وإرهاق الأحاسيس ؛ وهو  
ما لم يتوافر في الجزيرة العربية الجرداء ، ذات الصحراء القاحلة ،  
والطبيعة القاسية ، التي أنتجت شعراً فيه قوة وغلظة وجفاف ، لأن  
الشاعر جزء من هذه الطبيعة . وينشئ بديع الزمان في هذه المقامة  
حواراً بين عيسى بن هشام وشيخ من شيوخ الجن ، يذكرنا بحوار أبي  
العلاء المعري السابق . ولكن البادرة هنا كانت من الجن ، الذي سأل  
عيسى بن هشام : « فهل تروى من أشعار العرب شيئاً ؟ » قلت :  
نعم . وأنشدته لامرئ القيس وعبيد ولبيد وطرفة فلم يطرب لشيء  
من ذلك ، وقال أنشدك من شعري ؟ فقلت له : إيه ! فأنشد :

يسان الحليط ولو طوصت ما يئانا  
وقطعوا من حبال الوصل أكرانا<sup>(٧٨)</sup>

حتى أن على القصيدة كلها ، فقلت : يا شيخ ! هذه القصيدة  
لجرير ، وقد حفظتها الصبيان ، وهرقتها النسوان ، وولجت الأخبية ،  
ووردت الأندية . فقال : دعني من هذا ، وإن كنت تروى لأبي نواس  
شعراً فأنشدني ، فأنشده :

بالشيطان عند الشعراء المحدثين الذين وظفوا هذه الظاهرة توظيفاً  
أسطورياً راعياً . يقول الدكتور نذير المظلمة من قصيدته « عنيزة  
والحلم » :

يسكنها الجمجمة لجسماً على باب عنيزة  
خلت شيطان فيها لكثرة الريح لكثرة  
في دمي في خالص في جسدي ينشر أزه  
كلها والمنتنة ينشر في وجهي لغيره<sup>(٧٥)</sup>

وربما يعود الربط بين الشيطان والشعر إلى أن كلا منهما طريق  
للغواية ، استناداً على بعض الآيات والأحاديث التي تحدثت عنها ،  
خصوصاً بعد نزول القرآن الكريم ، فأصبح الشيطان رمزاً  
للغواية<sup>(٧٦)</sup> ، وكذلك الشعراء بهمهم الغاؤون<sup>(٧٧)</sup> . فقد قال  
الرسول ﷺ عن أحد الشعراء : « خذوا الشيطان ! لأن يعلء جوف  
أحدكم فيها خير له من أن يعلء شعراً »<sup>(٧٨)</sup> . وربما يفسر لنا هذا  
الحدث المقصود بالزخرفة والفتنة التي تقدم إلى الشاعر على شكل لبن  
يشربه من يد الجني كي يصبح شاعراً مبدعاً ، أو أن هذه الزخوة كناية  
عن المشقة والصعوبة التي يعانيها المبدع في إخراج القصيدة الجيدة ،  
لا سيما أن العرب تحدثوا كثيراً عن معاناة الشعراء واحترابهم في سبيل  
بيت يكملون به القصيدة ، أو كلمة يعمون بها البيت . قال الفرزدق :  
« لربما نزع فرس أسر على من أن أقول بيت شعر »<sup>(٧٩)</sup> . ويقودنا هذا  
إلى الحديث عن نظرة الأدباء والنقاد إلى الموهبة الإبداعية في إطار  
الصناعة الشعرية التي تقوم على التوليد والاختراع ، وتكون موضع  
التقدير والاحترام عند المتلقي . ولا أدل على ذلك من حديثهم عن  
براعم الشعر ، والخواطر النفسية التي تثير قريحة الشاعر ، مثل  
الطرب ، والفراق ، والمناظر الخلابة ، واختيار الأوقات المناسبة  
لإنشائه ، مثل « وقت السحر » وذلك أن النفس قد أخذت حقها من  
الراحة ، ولسطها من النوم<sup>(٨٠)</sup> ، وبينوا أن الشعر نتاج العقل  
المفككة ، التي تشبه السحاب المتواصل ، فكلمها فشممت منه واحداً  
تلقيها الأخرى . يقول أبو تمام :

ولكنه صوب العقول إذا فتت  
سحاب منه أشتت سحاب<sup>(٨١)</sup>

لها الشعر جهد وصنعة وإبتكار ، تطاوت وفقاً أقدار الشعراء  
ومكائلتهم ، فلهذا ما يهذله الشاعر من جهد ومعاناة في إبداع  
القصيدة ، يكون ما يحوزه من إعجاب وثقوى في نفوس الجماهير .  
وهذا يتناول تماماً مع فكرة الاستسلام للفتنة الشعر ، أو الإذعان  
لقوى خارجية عن ذات الشاعر . قال ذو الرمة :

وقمر قد أرتت له ضرب  
أجنب المساند والمحالا  
لبيت أقيم وأدمت  
لرب لا أحد لها مالا  
فرايب قد عرضن بكل أرض  
من الأتاني لتكمل السلالا<sup>(٨٢)</sup>

وأهم ما يمكن قوله في نهاية هذا البحث أن في قضية شياطين  
الشعراء مجالاً واسعاً ومساحة رحبة لمناقشة بعض الآراء المهمة  
والملاحظات النقدية القيمة التي نجعلنا في مواجهات مباشرة مع الشعر  
والشعراء ، وبذلك تتجاوز دور الطرفة والمفكة إلى هدف أصيل وفاعلية  
أقوى ، تبشر بعض الزوايا الخفية في نقدنا العربي القديم والحديث .  
فعل سبيل المقال قد نخدم هذه الظاهرة ببعض النقاد المحدثين الذين  
يؤمنون بحوث المؤلف أو إلغاء دوره بعد أن يبدع النص ، فها هم الجني  
أو الشيطان الذي يلقى الشعر على لسان الشاعر غير معروف إذن  
فالمؤلف مجهول أو ميت على حد تعبير « رولان بارت »<sup>(٨٣)</sup> . وطبعاً ،  
ويبقى التعامل المجرد مع النص ، وإني وإن كنت لا أؤمن بهذه  
الفكرة في شكلها المطلق فإني لا أؤيد كذلك الاهتمام بالمبدع على نحو  
يلقى الاهتمام بالنص ذاته ، الذي منح مبدعه هذا الاهتمام وهذه  
القيمة .

وبلاحظ أن هذه القضية تتخطى عالم الشعر إلى فن الغناء والطرب  
والموسيقى ، ولكن أثرت إلا اختوص في هذا الميدان كي لا أشتت  
الآراء وأبعثر النقاش ، وإن كنت لا أرى أن هناك شيئاً جديداً يمكن  
إضافته في هذا الجانب بيد أن ذلك رهين بالبحث والاستقصاء لمن  
أراد .

عبد الله سالم المطران



- ١ - التفسير النفسي للأدب ٤٥ .
- ٢ - The Unconscious in Life and Art. Chap. VI Symbolism. pp. 179-180.
- ٣ - A Study of Genius. p. 1.
- ٤ - The Origin of the Sense of Beauty. p. 244.
- ٥ - Suggestion and Anti Suggestion. p. 109.
- ٦ - How the Mind Works. p. 273.
- ٧ - التفسير النفسي للأدب ٣٩.
- ٨ - شياطين الشعراء ٤٤.
- ٩ - أساطير الحب والجمال عند اليونان ٢١/١.
- ١٠ - شياطين الشعراء ١٠٨ - ١١٠.
- ١١ - الإبلالة ٢٠٣.
- ١٢ - النقد الأدبي الحديث ٣٠.
- ١٣ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ولقد ٣٤.
- ١٤ - شياطين الشعراء ١١٢.
- ١٥ - الفن والمجتمع في التاريخ ٣٤/١.
- ١٦ - المصدر نفسه .
- ١٧ - العصر الجاهل ١٩٧.
- ١٨ - مجلة فصول . المجلد السادس العدد الرابع ، ص ٣٠ "جدلية الجنون والإبداع".
- ١٩ - الخيران ١٦٩/٦ - ٢٤٦.
- ٢٠ - انظر: جبهة أشعار العرب ٤٧ - ٦٣.
- ٢١ - نثار القلوب ٧٠.
- ٢٢ - انظر: جبهة أشعار العرب ٥٠.
- ٢٣ - الديوان ٥٢٠/١.
- ٢٤ - انظر: جبهة أشعار العرب ٥٢ - ٥٣.
- ٢٥ - الحياة الأدبية ١٧٦.
- ٢٦ - سورة الأنعام ، آية ١٠٠.
- ٢٧ - سورة النساء ، آية ٧٦.
- ٢٨ - ضحى الإسلام ١١٥.
- ٢٩ - فروع سقط الزند ٩١٧/٢.
- ٣٠ - الأخال ٤٠٥/٢٣ - ٤٠٦ . ومن الملاحظ أن أمثال تلك الاعتقادات كانت سائدة إلى وقت قريب عند شعراء الشعر النبطي في الجزيرة العربية ، ليزعمون أن الشاعر يلزمه شيطان يساعده على قول الشعر ، وكذلك يروون القصص نفسها التي تتصل بالبلن والشعر في المنام ، ويطلقون عليها (السفراء) .
- ٣١ - الخصال ٢١٧/١.
- ٣٢ - الخيران ٢٢٩/٦.
- ٣٣ - الأخال ٣٠/٨.
- ٣٤ - المصدر نفسه ٩٤/٢٠.
- ٣٥ - دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ٢٤٥.
- ٣٦ - البيان والبيان ٦٥/١.
- ٣٧ - يقول جرجي زيدان : " ولم يلتفت المحدثون من الشعراء بعد بشار لأمر هؤلاء الشياطين إلا ما يحى لهم من سبيل الفكاهة والنادرة " انظر: تاريخ آداب اللغة العربية ٥١/٣ - ٥٢ .
- ٣٨ - شياطين الشعراء ١٠٠.
- ٣٩ - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ٢٤٩/٤ .
- ٤٠ - شياطين الشعراء ٦٤ .
- ٤١ - الموشح ١٥٤ .
- ٤٢ - الخيران ٢٢٥/٦ - ٢٢٩ .
- ٤٣ - الفصل في الملل والأهواء والنحل ١٢/٥ .
- ٤٤ - رسائل أبي العلاء المعري ١٠٨ - ١٠٩ .
- ٤٥ - اللزومات ١٦٧/٢ .
- ٤٦ - انظر: الأخال ٣٤٨/١٦ .
- ٤٧ - المصدر نفسه ٢٣٢/٧ .
- ٤٨ - قائل هذا البيت يوسف القرضاوي من قصيدة طويلة بعنوان ملحمة الإبلالة ، ذكرت في ديوانه " نوحات ولوحات " ص ٤٥ ولكن البيت سقط من القصيدة ولا أفرد لمذا . وقد رواه في مجموعته الشهابي الذي سمعه من المؤلف شخصيا .
- ٤٩ - لازالت هذه الكلمة تستخدم بهذا المعنى عند قبائل الحجاز ، فالرجل الذي يئذ يقال عنه " مدرش " .
- ٥٠ - يقصد كتاب " أشعار تنسب إلى الجبن " لأبي عبيد المرزبان انظر الموشح ٧ .
- ٥١ - رسالة الغفران ١٢١ .
- ٥٢ - المصدر نفسه ١٢١ .
- ٥٣ - المصدر نفسه ١٢٧ .
- ٥٤ - لقد أطلق ابن شهيد على هذه الرسالة " فجرة الفكاهة " ، دلالة على السخرية ، ولكن الذين جاءوا بعده سموها رسالة " التواضع والزواج " . انظر: جدول المقتبس ٢٧٤ .
- ٥٥ - انظر: الذخيرة في هجاس أهل الجزيرة ، ٢٤٥/١/١ .
- ٥٦ - المصدر نفسه ٢٤٥/١/١ - ٣٠٥ .
- ٥٧ - المصدر نفسه ٢٩٦/١/١ - ٣٠١ .
- ٥٨ - الفوارقة ٤/١ .
- ٥٩ - الديوان ٦١٨ .
- ٦٠ - في كل ما سبق انظر: رسالة التواضع والزواج ٨٧ - ١٥٢ .
- ٦١ - مقامات البديع ٢٣٠ .
- ٦٢ - ذكرت هذه الأبيات في الخيران ٢٢٩/٦ وإلى الخصال ٢١٧/١ ما عدا البيت الأخير . ويبدو أنه من إنشاء بديع الزمان نفسه ، لأن المراجع لم تذكره ضمن الأبيات .
- ٦٣ - الغائب ، دراسة في مقامة للحريري ١١ .
- ٦٤ - انظر : مقامات البديع ١٩٠ .
- ٦٥ - شرح ديوان جرير ٤٩٠ .
- ٦٦ - لم أذكر على هذا البيت في ديوان أبي نواس ، فلعلمه من الأشعار التي سقطت من المجموعات الشعرية القديمة .
- ٦٧ - مقامات البديع ١٩٠ .
- ٦٨ - المصدر نفسه ١٩١ .
- ٦٩ - لقد أثارت قضية النظر إلى النص من الناحية الفنية أو النظر إليه من حيث الموضوع كثيرا من النقاش والجدل بين النقاد والأدباء منذ القدم ، وخاصة حينما اختلفوا حول شعر أبي نواس وغيره . ومختص من ذلك قضية القياس الخلفي في الشعر .
- ٧٠ - العقد الفريد ٢٥٠/٣ .
- ٧١ - الخيران ١٨٤/٦ .
- ٧٢ - الأخال ٣٢/٨ .
- ٧٣ - وما يدل على أن الشيطان بمعنى الموهبة أو القرعة الشعرية ما ورد في رواية الجاحظ : " أن بعض الشعراء قال لرجل : أنا أقول في كل ساعة قصيدة وأنت تقرؤها في كل شهر ، فلم ذلك ؟ فقال : لأن لا أقبل من شيطان مثل الذي تقبله من شيطانك " . البيان والبيان ١٥٠/١ .

- ٧٥ - مبررات الإلهام وإلهام المبررات ، جريدة الرياض السعودية ، المدة ٧٩٧٠ .  
٧٦ - سورة ص ، آية ٨١ .  
٧٧ - سورة الشعراء ، آية ٢٢٣ .  
٧٨ - تفسير ابن كثير ، ٣/ ٣٥٣ .  
٧٩ - البيان والتبيين ، ١/ ١٣٠ .

- ٨٠ - شياطين الشعراء ، ٢٧٧ .  
٨١ - الديوان ، ٤٣ .  
٨٢ - الديوان ١٥٣٢/٣ - ١٥٣٣ .  
٨٣ - انظر :

Barthes, R.: The Pleasure of the Text.

## المراجع والمصادر

### ١ - حربية أو مترجمة :

- حميدة ، عبد الرزاق - شياطين الشعراء - مكتبة الأجلو ، مصر ١٣٧٥ هـ .  
١٩٥٦ م .  
- الحميدى ، أبو عبد الله محمد بن فتح - جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس -  
الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ١٩٦٦ م .  
- خشبة ، دريس - أساطير الحب والجمال عند اليونان - دار الشؤون الثقافية العامة  
بغداد ١٩٨٦ م .  
- خفاجي ، محمد عبد المنعم - الحياة الأدبية - مصر ١٩٤٩ م .  
- ذو الرمة ، هبلان بن عتبة - الديوان - تحقيق عبد القدوس أبو صالح -  
مؤسسة الإيمان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .  
- زيدان ، جرجي - تاريخ آداب اللغة العربية - الهلال مصر ط ٣ ، ١٩٣٦ م .  
- ضيف ، شوقي - العصر الجاهل - دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٦٠ م .  
- ابن عبد ربه ، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد - العقد الفريد - المطبعة  
الجمالية بمصر ١٩١٣ م .  
- القرشي ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب - جهرة أشعار العرب - تحقيق علي محمد  
البجاوي . من لرائد التراث العربي - بيروت ، بدون تاريخ .  
- الفرضاني ، يوسف - نفحات ولفحات - دار الوفاء للطباعة والنشر ، مصر ط  
٢ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .  
- الكيلان ، كامل - رسائل أبي العلاء المعري - المطبعة الأدبية ، بيروت ١٩٨٥ .  
- كليط ، عبد الفتاح - الغائب : دراسة في مقامة للمعري - المعرفة الأدبية ،  
الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .  
- المرزباني ، أبو عبيد الله محمد بن عمران - الموشح - المطبعة السلفية ، القاهرة ،  
ط ٢ ، ١٩٨٥ م .  
- المعري ، أبو العلاء :  
١ - رسالة الغفران - تحقيق محمد عزت نصر الله دار المعارف بيروت ١٩٦٨ م .  
٢ - شروح سقط الزند - تحقيق مصطفى السقا وآخرين . الدار القومية - القاهرة  
١٣٨٣ هـ - ١٩٦٤ م .  
٣ - اللزومات - تحقيق جماعة من الأعضاء - دار الكتب العلمية ، بيروت ،  
١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .  
- أبو نواس ، الحسن بن هانئ - الديوان - تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي - دار  
الكتاب العربي ، بيروت ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م .  
- هاوزر ، أرنولد - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكتاب  
العربي ، القاهرة ١٩٦٩ م .  
- هلال ، محمد عيسى - النقد الأدبي الحديث - دار الثقافة ودار العودة ، بيروت  
١٩٧٣ م .  
- المهذبان ، بديع الزمان - مقامات البديع - شرح الشيخ محمد عبده ، بيروت  
١٩٠٨ م .

- أحمد ، محمد خلف الله - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونفسه - دار  
العلوم ، الرياض ط ٣ ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .  
- إسماعيل ، عز الدين - التفسير النفسي للأدب - دار العودة ودار الثقافة بيروت  
١٩٧٣ م .  
- الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين - الأغان - دار الثقافة ، بيروت  
١٩٥٥ م .  
- الأرسى ، السيد محمد شكرى - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب -  
الرحمانية ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٢٤ م .  
- الأمدى ، أبو القاسم الحسن بن بشر - الموازنة - تحقيق السيد أحمد صقر . دار  
المعارف بمصر ، ط ٣ ، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .  
- أمين ، أحمد - صحى الإسلام - دار الكتاب العربي ، بيروت ط ١٠ بدون  
تاريخ .  
- بدوى ، عبد الرحمن - دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهل . دار  
العلم للملايين ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ م .  
- ابن سبام ، أبو الحسن علي - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة - تحقيق إحسان  
عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٥ م .  
- البستاني ، بطرس - شرح رسالة التوابع والزوابع - دار صادر ، بيروت  
١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م .  
- البستاني ، سليمان - الإلياذة - الهلال مصر ١٩٠٤ .  
- البستان ، كرم - شرح ديوان جرير - دار مكتبة الحياة ، بيروت ، بدون  
تاريخ .  
- أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي - الديوان - شرح وتعليق شاهين عطية . دار  
صعب ، بيروت ، بدون تاريخ .  
- ثابت ، حسان بن - الديوان - تحقيق وليد عرفات ، بيروت ١٩٧٤ م .  
- الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد - ثمار القلوب - تحقيق أبو الفضل  
إبراهيم ، دار نهضة مصر ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م .  
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر - البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام  
هارون . مكتبة الخانجي بمصر ، ط ٤ ، ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م .  
٢ - الخيوان - تحقيق عبد السلام هارون . مصطفى البابي الحلبي ، مصر ط ٢  
١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م .  
- أبو حنيفة ، أبو الفتح عثمان - الخصائص - تحقيق محمد علي النجار ، دار  
الهدى ، بيروت ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٢ م .  
- ابن حزم ، أبو محمد علي بن أحمد - الفصل في الملل والأهواء والنحل - المطبعة  
الأدبية ١٣٢٠ هـ

٢ - باللغة الانجليزية :

- Clay, F. *The Origin of the Sense of Beauty*, London: J. Murray, 1917.

- Caryl Burt. *How the Mind Works* (2nd ed., London), 1945.

- Dallas Kenmare. *A Study of Genius*, 1960.

- Herbert, S. *The Unconscious in Life and Art*. 1sted, London. 1932.

- Baudouin, C. *Suggestion and Auto Suggestion*, 1920, Notwood Edn/ Educational Service.

- Barthes, R. *The Pleasure of the Text* (Trans. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1975.

٣ - الدوريات :

— جريدة «الرياض» السعودية . العدد ٧٩٧٠ تاريخ ٢٤ / ٩ / ١٤١٠ هـ .  
١٩ / ٤ / ١٩٩٠ مقال : ميراث الإلهام وإلهام الميراث — للدكتور نذير المظلة .

— مجلة «أصول» المجلد السادس . العدد الرابع ١٩٨٦ م الحقبة المصرية العامة للكتاب . القاهرة مقال : — جنسية الجنون والإبداع . يحيى الرخاوى .



# في صلة الشعر بالسحر

## مبروك المناعي

« اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول »

الملاحظ

هذه محاولة اقتراب من سرّ الشعر ، تيمّم المجال الشعري العربي ، وتنطلق من افتراضين اثنين : الافتراض التاريخي ، مؤداه أن الشعر قد يكون متحدرا من السحر ناهيا منه ، وافتراض « أونطولوجي » ، إجماله أن الصلة بين الشعر والسحر - إن ثبتت - قد تكون قائمة أيضا في طبيعة الممثلين ، أي أن بين الظاهرتين تقاطعا شيرا ، قد يكون ما في الشعر من سحر ، وما في السحر من شعر .

وإن هدف هذا البحث أن يبين - بالإضافة إلى تاريخية العلاقة - هل السحر بُعد في الشعر ؟ أم أن الشعر بعد في السحر ؟ أم أن كلا الأمرين موجود ؟ وقد قادنا إلى إنجاز هذا العمل أن قراءة النص الشعري والنص النقدي الجديين نفق بالشعر على أعتاب السحر ، وأن قراءة النص الإثنولوجي والأنثروبولوجي الجديين تصل بالسحر إلى مخوم الشعر ، فأردنا أن نحضي بين هذا وذاك خطوة واحدة .

أذناب الثيران ، وإصعادهم إياها وهي على تلك الحالة ، في جبل يستسقون بها السماء<sup>(١)</sup> . . .

غير أننا استضعفنا هذه الصلة ، ورأينا ألا نفترجها ، فهي صلة من مجال المضمون ليست لها بالشعر - بما هو ممارسة - علاقة مجدية جدا . ولن نفتر كذلك بقول البلاغة عن الشعر إنه السحر أو شبهه ، فقول ابن طباطبا : « إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلل اللفظ ( . . . ) مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى ديبيا من الرقّي . . . »<sup>(٢)</sup> - قول واقع موقعا جماليا . وليس يهينا كثيرا قول النقد الحديث أيضا عن الشعر إن غايته التأثير ؛

هل أنه لفت انتباهنا - ونحن نظفر في الموضوع نظرا أول - ما ينقله الشعر العربي من ملامح الممارسة السحرية العربية القديمة ، ككثيرهم - إذا أصاب إيلهم العُسر والجُرب - السليم منها ليذهب العسر عن السقيم ، وكتعليقهم الحلل والجلجل على السليم ليفيق ، وكفقتهم حين الفحل إذا بلغت إسل أحدهم ألفا ، لدفع الغارة والعين ، وكإيقادهم خلف المسافر الذي لا يجبّون رجوعه نارا ، وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر عن الماء ( يقولون إن الجن تركب الثيران فتصد البقر عن الشراب ) ، وكحذف الصبي منهم سنّه ، إذا سقطت ، في عين الشمس وقوله : أبدلني بها أحسن منها ، وكعقدهم السِّلغ والعُشرفي

( Charme ) متحذرة من الأصل اللاتيني ( Carmen ) ، الذي يعنى « الكلام السحري » ، و ( Enchanter ) من الفعل اللاتيني ( Incantare ) ، الذي يعنى ( Incantation ) ، أى التعزيم ، وهو استنفار الأرواح باستخدام عبارات سحرية ، كما يعنى الخلب والسحر جملة .

ويلتقى الشعر بالسحر مفهومياً - في التصور العربى القديم - في التمويه والتخيل والخدعة ، فالشعر يرى الباطل في صورة الحق ، ويخيل الشيء على غير حقيقته ، وهو - يبلغ من ثلثه أنه يمدح الإنسان فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله ، ثم يذمه فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله الآخر ، فكأنه قد سحر السامعين بذلك <sup>(٩)</sup> . يقول ابن الخطيب <sup>(١٠)</sup> : « ولما كان الشعر قوة ظهرت للنفوس أفعالها ، واختلفت بحسب الوارد أحوالها ، فترى لها في صورتها الحقيقة غيائها ، ويتبدى في حالة الواجب حالها ، وكان الشعر يملك مقاديرها ويغلب عاداتها ، وينقل هويتها ويسهل بعد الاستصعاب خبيثتها ، ويعملها في قلبه على الشيء وضده - فلظن هذا المعنى من بعض بسر الكلام بما يعنى ، فقال :

في زحرف القول تزبين لباطله  
والحق قد يعنبريه سوء تعبير  
تقول هذا فجاج النحل قدحه  
وإن ذهبت لقل : قس الزنابير  
مدح ودم وعين الشيء واحدة  
إن البيان يرى الظلم كالنور .

وقد وجد البلاغيون في بعض الأحاديث المنسوبة إلى الرسول ﷺ ما به شرعوا للعلاقة بين البيان والسحر ، وجعلوها بمعنى ، في خبر معروف تناقله بعضهم عن بعض . قال النسي <sup>(١١)</sup> : « إن من البيان لسحراً وإن من الشعر لحكماً » ( ... ) فقول البيان بالسحر ، فصاحة منه <sup>(١٢)</sup> ، وجعل من الشعر حكماً ، لأن الشعر يحيل للإنسان ما لم يكن ، للطائفة وحيلة صاحبه ، وكذلك البيان ( ... ) وقال رؤبة :

« لقد عشت أن تكون ساجراً  
راوية مراً ومرأ شاعراً .

لفقون الشعر أيضاً بالسحر لتلك العلة <sup>(١٣)</sup> . وقالوا في تعريف الاستعارة - وهي أخص خصائص الشعر - إنها « نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره » <sup>(١٤)</sup> ، وهو تعريف يلتقى تماماً مع تعريف السحر في لسان العرب . « قال الأزهري : وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره ، فكان الساحر لما أرى الباطل في صورة الحق ، ويخيل الشيء على غير حقيقته ، قد سحر الشيء عن وجهه ، أى صرفه » <sup>(١٥)</sup> .

ويلتقى الشعر بالسحر فيها يحدث كلاًهما في متلقيه من البهت الناجم عن انخداع العقل بالتخيل ، وهو ما سماه ابن منظور - في معرض حديثه عن الشعر - « الأثرة التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى » <sup>(١٦)</sup> . وهذا المعنى يلتقى ، من جهة أخرى ، مع قول لعبد الله

والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة لتقدمها يبهز المتلقى من ناحية ، ويدهمه من ناحية أخرى ، وذلك يتم بضرب بارع من الصياغة ، ينطوى على قدر من التمويه ، تتخذ منه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول <sup>(١٧)</sup> . . . لا يهيننا هذا الكلام كثيراً لأنه يفسر الظاهرة تفسيراً جالياً أيضاً ، وهو لذلك تقدير خارجي للشعر .

ولكن يهيننا قول الشعر عن نفسه إنه سحر ، لأنه قول صادر من منبر مختلف ، ونابع من داخل التجربة الشعرية ذاتها ، فهو لذلك ، في رأينا ، أبعد مدى وأعمق دلالة ، فبيت ابن نواس <sup>(١٨)</sup> :

وما زلت بالأشمار من كل جانب  
ألقبها ، والشمر من عقيد السحر ،

يكتسب عندنا أهمية بالغة ، لكونه قد أفضت فيه ، وبه ، التجربة الشعرية ذاتها إلى الممارسة السحرية ، وانفتحت فيه ، وبه ، على حرم السحر وأسواره وعجائبيته كوة سرعان ما أوصدت ، فقد قال أبو نواس في بيته هذا ما لم نفهم منه إلا السطح ، وما لم ندرك منه إلا القشرة دون اللب ، وما إن أردنا تفريجه لأنفسنا وجب علينا أن نسلك إليه مسالك وهرة متشعبة ، سنبدأ بأسهلها علينا وهو اللغة : ( شِعْر ) و ( شِعْر ) يبدلان في العربية على « العلم والفظنة » ، كما تدل ( شاعر ) على « من يشعر مالا يشعر غيره ، أى يعلم » <sup>(١٩)</sup> . وقد ورد ( شِعْر ) في القرآن بمعنى المعرفة بواسطة الحدس ، والتوقع والتنبؤ ، و ( الشاعر ) بمعنى العارف بطريق الإلهام <sup>(٢٠)</sup> . على أن بروكلمان ذهب في تدقيق هذا المعنى إلى أن الشاعر عالم لا بمعنى أنه كان عالماً بخصائص فن أو صناعة معينة ، بل بمعنى أنه كان شاعراً بقوة شعره السحرية <sup>(٢١)</sup> .

وإن مصادروا لصنينة بما من شأنه أن يخطئ من قدر السحر عند حرب ما قبل الإسلام ، فلقد كان - على ما يبدو - مهارة مباحة وممارسة غير محظورة . وقد حثنا في « اللسان » على إشارة فمتدح السحر وتزكّيه ، منسوبة - على وجه الشهرة - إلى بني إسرائيل ، غير أنها قد تنطبق في رأينا ، على الجاهليين وسائر شعوب الشرق القديم . يقول ابن منظور : « وقوله تعالى : يا أيها السّاحر أدع لنا ربك بما عهد عندك إننا نكفّرك ، يقول القائل : كيف قالوا لموسى : يا أيها السّاحر وهم يزعمون أنهم مهتدون ؟ والجواب في ذلك أن السّاحر عندهم كان نعماً محموداً ، والسّحر كان علماً مرموياً فيه ( ... ) ولم يكن السّحر عندهم كفراً ولا كان بما يتصايرون به ، ولذلك قالوا له : يا أيها السّاحر ! والسّاحر : العالم » <sup>(٢٢)</sup> .

يجمع بين الشعر والسحر إذن معنى لغوي أول هو العلم والفظنة والحكمة ، وهو معنى قد يرجع إلى الإمكانات والقدرات الذهنية والوجدانية الخاصة بالشاعر والسّاحر ، وإلى الاستعداد الفطري والتميز من الغير بموهبة أو فضل من ذكاء أو حش .

على أن التقارب - في الأصل اللغوي - بين الشعر والسّحر ربما كان أوضح وأكثر جلاء في لغات أخرى : فكلمة ( Poésie ) من اللاتينية ( Poesis ) واليونانية ( Poïesis ) التي تعنى « الخلق » ، وكلمة

فنحن إنما نخبر أقوالنا باليد ، والعلم صموت لأنه حامل ، وإذا كانت اليد عضو الفكر الناقد فالصوت عضو الفكر الخالق . . . والخطوة الأولى للإعجاز أن ننسى أن لنا يدين<sup>(٢٣)</sup> . فالإنسان الأول كنم كل شيء ، واعتقد أن لكل شيء سمعا ، وقد يكون همما ما لاحظته من قدرة كلامه على الفعل المفرع في الحيوان أو في غيره من الإنسان على جميع الكائنات والظواهر الطبيعية ، فحصل له الاعتقاد في قدرة الكلمة على الفعل في المادة ، وعلى استتار كينونة الأشياء وإجبارها على الطاعة<sup>(٢٤)</sup> . وعندما بدأ العمل استخدم الكلام بصورة موازية له ، يدعمه ويقويه ، ويضمن له نجاحه . وكان « ينخر الكلمة المناسبة للتأثير في الطبيعة ، ولا يستخدم ما من شأنه أن يثيرها ضده<sup>(٢٥)</sup> » ، أو يؤلبها عليه . ولعله يصعب - في الأطوار الأولى من حياة الإنسان التي سبقت البداءة - الفصل - في أنشطة الضد الأولى وتأنيس الحيوان - بين الفعل والقول ، وبين قدرة الفعل وقدره القول ، وإنجاز الفعل وإنجاز القول . ولكن المهم أن للفعل في جميع هذه الأنشطة دورا أساسيا ، فهو يستخدم رُفَى وتعاويد تكمل العمل أو يكملها العمل .

والاعتقاد في أن الكلمة أداة خلق اعتقاد عام في الشعوب القديمة ، حكسته جميع الكتب السماوية . وفكرة إمكان الخلق بالقول فكرة « قَوَانِي » عند الإنسان القديم ، فالكلمة أصل كل شيء ومبدؤه ، والله - وهو القوة الخالقة مطلقا - إنما هو كلمة : « في البدء كان الكلمة ، والكلمة كان عند الله ، وكان الكلمة الله<sup>(٢٦)</sup> » . هذه أولى آيات « العهد الجديد » . وفي القرآن أن الخلق يكون بالكلمة : « إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون<sup>(٢٧)</sup> » ، وأن التغيير ، سواء بالتحسين أو بالمسخ ، يقع بالكلام أيضا : « فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين<sup>(٢٨)</sup> » . فالمنطق إذن هو الاعتقاد المشترك - الظاهر أو الضمني - بأنه بالكلمة يتم خلق أو يغير خلق أو يحى خلق : « وإن مجرد فكرة الخلق ، والخلق بالكلمة ( . . . ) فهو إلهاء ومنفوس لفكرة سحرية ( . . . ) والقدرة الخالقة وهم طفولتي يرفع السحر إلى أهل المراتب ، والإله الخالق ساهر عظيم<sup>(٢٩)</sup> » .

ولقد بين المستشرق أ . دوت<sup>(٣٠)</sup> ( E . Doute ) أن ملك قيمة الألفاظ متأثرت - عند العرب بخاصة - من المكانة العجيبة التي أولوها « للنفس » ، فالتفلسف أصل الحياة وجوهرها ، وهو إذا ما شخص كان الروح . وقرب هذا الباحث بين « النفس » و « النفس » وجعلها بمعنى ، كما قرب بينهما وبين « النفس » ، وهو يعنى النفس والوحى الشعري معا ، وعلق تعليقا طيبا على عبارة « النفس الشعري » ، وأعتبر أن الكلمة إن هي إلا النفس وقد صارت فالتخذ شكلا أكثر تجسسا وتبلورا ، ويات مشيرا بصورة ما ، ومن هنا جاءت قوتها السحرية ، فهي تمجرح كمدية . وهذا تصور حافظ الإسلام عليه فعد اللعن أمرا ماديا أو كلامي ، وأشبه الدعاء على شخص ما رمية ترميه أو قد يهفه تقذفه ، ويات من الطبيعي البحث عن دعم هذه القوة السحرية عن طريق رفع العقيرة بالكلمة أو تكرارها ، وتعميد مرادفاتنا وجناساتها وأسماها . ومن هنا جاءت - في التعازيم - تلك السلاسل الطوال المتشابهات ، وربما كان هذا - على ما يبدو - أصل القوافي . « وإن

النسرى عن المعرفة الصوفية : « المعرفة غايتها شيان : الدخس والحيرة<sup>(٣١)</sup> » . والملاحظ أن التخيل في حد ذاته عملية سحرية ، كما أن السحر عملية تخيلية . « وقد قيل حقا لئن كان كل سحر خيالا ، إن كل عملية تخيل إنما هي عملية سحرية<sup>(٣٢)</sup> » .

ويرتد السحر إلى ثنائية الخير والشر : السحر النافع والسحر الضار ، السحر الأبيض والسحر الأسود ، السحر والحلال ، والسحر والحرام ، كما يرتد السحر - في المجال العربي الذي يمتنا ، وفي التصور التقليدي على الأقل - إلى ثنائية المدح والذم .

والسحر عمل فردي ، وكذا السحر « فهو - على عكس الدين مثلا - عقيدة وممارسة لا تدخل ضمن الطقوس الجماعية المنظمة<sup>(٣٣)</sup> » .

والسحر ، من ناحية أخرى ، سحران : سحر « الحركة » وسحر « الكلمة » ، والنوع الثاني هو الذي يمتنا بدرجة أولى في هذا المقام ، على الرغم من إدراكنا التام لمكانة الحركة في الحال الشعرية والإنشاء الشعري على السواء . هل أنه يبدو أن السحر ، عند العرب ، ارتبط بالكلام أكثر مما ارتبط بالحركة :

« فكان تحت لسابها هاروت يفت فيه سحرا<sup>(٣٤)</sup> » .

فخصومية الفن العربي الأولى أنه فن لفظي في الأساس . قال أبو حيان التوحيدي : « وكان ولوعهم بالكلام أشد من ولوعهم بكل شيء ، وكل ولوع كان لهم بعد الكلام فإنما كان بالكلام<sup>(٣٥)</sup> » .

والملاحظ أن لسحر الكلمة أشكالا رئيسية ثلاثة هي « التعزيم » ، و « الدعاء » ، و « اللعن » ، وهي أمور مستترة أهميتها فيما يتلو من هذا البحث . غير أننا نحب أن نؤكد منذ البداية أنه إذا كان للفنون الصوتية أو فنون القول بعامة - والشعر رأسها - صلة بالشعر فهي صلة بسحر الكلمة ذاتها . ولعل أهم جامع بين الشعر والسحر في هذا الصدد موقف كليهما من « الكلمة » ، فهي فيها معاً حمل اعتقاد ، وهي مفتاح الغاز الكون وطلاسمه ومغلفاته ، وهي الأداة الأولى التي واجه بها الإنسان الطبيعة كي يعيش ، وأولى المظاهر التي عبر بواسطتها عن وجوده فيها . وقد بين روسو Rousseau<sup>(٣٦)</sup> أن الكلام ، بوصفه أولى المؤسسات الاجتماعية ، مدين في تشكيله للعوامل الطبيعية ، وأن الدوافع الأولى على انبثاقه كانت دوافع الرغبة والرغبة .

لقد حاول الإنسان القديم ، في تدبير عيشه من الطبيعة والانتفاع بها وإخضاعها لحاجته ودفع شروها وخاوفها ، أن يتحكم فيها ، وكان أهزل إلا من الكلام فتكلم « عليها » . وهكذا رأى الإنسان الأول في الكلمة « أول قوة حية يستطيع أن يدفع بها أذى الطبيعة ( الناطقة والصامتة ) ، وأن يعيش معها في انسجام<sup>(٣٧)</sup> » ، واعتقد ، في المرحلة الإحيائية ، أن لكل شيء فيها روحا كامنة حاول أن يستميلها ويستخدمها ويتحكم فيها بالكلمة أيضا ، فكان أول مظاهر التعزيم . « والكلمة المنفردة لفظا مهيأ استطاعت ( . . . ) أن تضمن للإنسان البدائي التحصيل على التأثير المقصود بواسطة قواه الخاصة لا غير . وبهذه الطريقة ساعد فن البلاغة القديم على خدمة السحر<sup>(٣٨)</sup> » . وقد بينت البحوث الحديثة المتعلقة بالسحر أن الطقوس « المولدة » كانت دائما طقوسا شفائية ، وأن سحر الكلمة سابق لسحر الحركة ، لأن الكلمة هي الفكرة الحية الساخنة الظاهرة ،

إذا وضموا مكاييم عليه ،  
وإن كذبوا ، فليس هن حيلة (٣٨)

وهذا المعنى موجود في الشعر العربي ، متواتر عند أكثر من شاعر ،  
وفي أميا قصيدة (٣٩) ، كما أن اللحن والحجاء - وسنحلل علاقة أحدهما  
بالآخر فيما يتلو - يشتركان فيها يسمى « بالقذف » . ومن الأمثلة الدالة  
على هذه العلاقة قول مزرد بن ضرار (٤٠) :

« زعيمٌ لمن قاذفته بأوابد  
بفتى بها الساري ولحنى الرواحل  
فمن أزيو منها بسبت يُلج به  
كشامة وجه ، ليس لشام خابيل » .

ويلقى الشعر بالسحر ، في التصور العربي القديم ، في منابع الموهبة  
ومصادر الإلهام ، فكل من الساحر والشاعر شخص ملهم يؤمى  
إليه ، ويستمد سلطانه من قوى غير منظورة ، ويعيش على شفا  
عالمين : عالم الجن وعالم الإنس ، عالم الغيب وعالم الشهادة ،  
يشاركها هذه المنزلة طرف ثالث هو الكاهن . وبالرغم من الالتباس  
الكبير أحيانا بين هذه الأطراف الثلاثة التي قد يختصرها جزئياً أو كلياً  
نفس الشخص ، والتي يكتنفها عالم عجيب ملء بالتهديدات  
والإثارات السحرية ، فإن مصادر إلهامها تختلف نوعياً ، فملهم  
الساحر « جنى » ، وملهم الشاعر « شيطان » ، وملهم الكاهن  
« ربي » ، ولكنها تعود لتلتقي جميعاً في عالم الجن الذي يقابله - في  
التصور الإسلامي - عالم الملائكة . والمعروف أن الجن يتسمعون  
السبأ لانقطاع الأسرار الإلهية ، وأن الملائكة يطاوعونهم برميهم  
بالرجم ، وهي النجوم الثاقبة التي ترى حركة سقوطها ليلاً ، وأن  
الجن ينقلون إلى بعض أصفائهم وخلصائهم وصانعهم من الإنس  
الأسرار المهربة وقد أضافوا إليها أراجيف وأكاذيب . ولعل هذا يفسر  
الطابع المشترك بين الشعر والسحر ، إذ هما صادقان وكاذبان في الوقت  
نفسه (٤١) ، ويفسر الموقف المشترك الذي وقفه القرآن من الشعر  
والشعر (والكهنات) ، وهو موقف لا ينكر منابر وحجها ، ولكنه يعده  
وحياً مخلوطاً مشوشاً وكاذباً ، مقابلاً للوحى الأصيل الصافي - وحى  
الرسول - ويبرهه منها بإيعادها عنه وإبطال صلتها به ، فقد جمع  
المراتبون في أمر الرسول بين الشعر والسحر في إهمام واحد ، فجاءت  
آيات :

« أم يقولون شاعر نثر بص به رب المنون » : ( سورة الطور ،  
الآية ٣٥ )

« بل قالوا أضغاث أحلام ، بل الشراء ، بل هو شاعر » :  
( الأنبياء ، ٥ )

« ويقولون إنا نأركوا آهتنا لشاعر مجنون » : ( الصافات ، ٣٦ )

« وقال الذين كفروا منهم إن هذا إلا سحر مبین » : ( المائدة ،  
١١٠ )

« وإن يروا آية يعرضوا ويقولوا سحر مستمر » : ( القمر ، ٢ )

« وقال الكافرون هذا ساحر كذاب » : ( ص ، ٤ ) . . . (٤٢)

تعداد الألفاظ عن طريق التكرار والجناسات ( . . . ) مرده الرغبة في  
أن تستند من اللفظ كامل القوة السحرية التي تكمن فيه (٣١) .

ولعل من نتائج الاعتقاد في القدرة السحرية للكلمة تشخيص  
الكلمة في ذاتها وإحياؤها ، وهو أمر يشترك فيه الشعر والشعر ، وقد  
حفظت لنا منه كتب التراث العربي شواهد طيبة ، منها ما أورده ابن  
طباطبا (٣٢) : « قال بعض الحكماء : للكلام جسد وروح ، فجسده  
الناطق ، وروحه معناه » ، وما رواه ابن رشيقي (٣٣) : « قيل لبعض  
الحذاق بصناعة الشعر : لقد طار اسمك واشتهر ! فقال لا ! أقللت  
الحز وطبقت الفصل ، وأصبحت مقاتل الكلام » ، ومنها قول المتنبي في  
مدح ابن العميد (٣٤) :

« قطف الرجال القبول وقت نيباته  
وططفت أنت القبول لما تورأ »

وقد أفادتنا هذه المصادر أيضاً بما كان سائداً عند العرب من اعتقاد  
بشترك فيه الشعر والشعر ويتداخلان - في نفوذ الكلام ، كلامها ،  
وقدرته على التأثير المحسوس في الأشياء المادية . قال المصري :  
« أخذ بعض بني العباس رجلاً طالباً فهم بعقوبته ، فقال الطالبين  
( . . . ) : والله إن كلامي ليسقط الحردل ويحط  
الجنبدل . . . » (٣٥) . وفي مقدمة ابن خلدون خبر مثير في هذا المجال  
يقول فيه : « ورأينا باليمن من يصور صورة الشخص بخواص أشياء  
مقابلة لما نواه وحاوله موجودة بالمسحور ( . . . ) ثم يتكلم على تلك  
الصورة التي أقامها مقام الشخص المسحور عنها أو معنى ، ثم ينث  
من ريقه بعد اجتماعه في فيه بتكرار خارج تلك الحروف من الكلام  
( . . . ) ويقع عن ذلك بالمسحور ما يحاوله الساحر . وشاهدنا أيضاً  
من المتحليين للسحر وعمله من يشير إلى كساء أو جلد ويتكلم عليه في  
سره فإذا هو مقطوع متخرق ، ويشير إلى بطون الغنم كذلك في مراعيها  
بالجمع فإذا أفعالها ساقطة من بطونها إلى الأرض (٣٦) . ولا يزال  
إلى يومنا هذا في بعض بواديها التونسية من يعتقد أن في بني فلان رجلاً  
يتكلم على الصخر فينشق ، كما أنه من المعروف أن علم النفس  
السريري مؤسس على سلطة الكلمة وعلى قدرتها الشافية .

وإن ما يقال عن الكلمة يقال عن اللسان أيضاً ، لوثيق العلاقة  
بينهما . وقد أورد الجاحظ قول حسان بن ثابت حين سأله النبي  
( ص ) : « ما بقى من لسانك ؟ فأخرج لسانه حتى قرع به طرف  
أذنيه ثم قال : والله إنى لو وضعته على صخر لفلقته ، أو على شعر  
لحلقته » (٣٧) . والملاحظ أن اقتران الكلام باللسان لم يعد يحتاج إلى  
دليل بعد ما حللته اللسانيات من صلة بينهما ( فاللسان هو اللغة وهو  
الكلام ) وبعد شرحها لنور اللسان عضوياً في عملية تكيف اللفظ  
وتجزئة النفس الصائت إلى حروف وكلمات . فاللسان ، في الاعتقاد  
السحري والشعري القديم سلاح حاد موجه . قال أبو الذئبان :

« ولشعراء السنة جداد

على الصورات موفية دليلة

ومن حتى الكريم إذا اتقاهم

وداراهم مداراة

جيلة



وجاء رد القرآن عليهم جامعاً بين الشاعر والساحر أيها ، فكانت أبيات :

« وما علمناه الشعر وما ينبغي له » : ( يس ، ٦٩ )  
« وما هو بقول شاعر ، قليلاً ما تؤمنون » : ( الحاقة ، ٤١ )  
« أسحر هذا ولا يفلح الساحرون » ... ( يونس ، ٧٧ )

هذا موقف القرآن وموقف السنة ، أما المعتد الشعبي فقد ربط الخلق الشعري - قبل الإسلام ويعد - بعالم الجن ، وقد قال الجاحظ إن العرب « كانوا يزعمون أن مع كل فعل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفعل على لسانه الشعر »<sup>(٤٦)</sup> . وذكر الألويسي أنه « كان يقال للشعر رُقى الشياطين . قال جرير :

« رأيت رقى الشيطان لا تستغفره  
وقد كان شيطان من الجن راقياً »<sup>(٤٧)</sup>.

وتعمدت في كتب الأدب القديمة أسماء ترايع الشعراء من جن وشياطين : فتابع امرئ القيس « لافظ » ، وتابع النابغة الذبياني « هادر » ... وأشهرهم هاجس الأعشى وصاحبه « بسجل » الذي يقول عنه :

« وما كنت ذا شعر ولكن حسبي  
إذا بسجل يبدى في القول أنطق  
شريكان ليما بيننا من موادة  
صفتان ، إنسى وجن موثق  
يقول فلا أصبا بشيء أقوله  
كفان لا عني ولا هو آخرق »<sup>(٤٨)</sup>.

وللأعشى مع تابعه « بسجل » قصة عجيبة في كتب الأدب ، ولشعراء الإسلام قصص مع الجن والغيلان أكثرها إثارة فضناً حسان والفرزدق : « روى أن السحرة لقيت حسان بن ثابت في بعض طرقات المدينة ، وهو غلام قبل أن يقول الشعر ، فبركت على صدره وقالت : أنت الذي يرجو قومك أن تكون شاعرهم ؟ قال : نعم . قالت : فانشدني ثلاثة أبيات على روى واحد وإلا قتلتك ، فقال :

« ولي صاحب من بني الشيصيين  
لحبنا أقول وحبنا سوء »<sup>(٤٩)</sup>.

ونقل ابن رشي أن نفى من الانتصار فاعثر الفرزدق بأبيات لحسان ابن ثابت ونجداه وأنظره سنة أن يأتى بمثلها ، فمضى حنفاً وطالت ليلته ولم يصنع شيئاً ، فلما قرب الصباح أتى جبلاً بالمدينة يقال له « ذباب » فنادى : أهاكم يا بني لبني أ صاحبكم ، صاحبكم ، صاحبكم ! وحفل ناقته وتوسد ذراعها فانتالت عليه القوافي انثيالاً ، وجاء بقصيدة بكرة أصحرت الشعراء ويبرهم<sup>(٥٠)</sup> .

ويبدو البعد الشعري ، في إلهام الشياطين الشعراء ، في عملية « النث » التي تكون غائمة أحياناً ونجس أحياناً أخرى كما يرى ذلك في قول الفرزدق :

« وإن ابن إبليس وإبليس ألبنا  
لم يعلب الناس كل غلام  
ما نفلنا في من فموسياً ،  
على التابح الماوى أشد رجماً »<sup>(٥١)</sup>.

و « النث » إذا جُسم كان بين النسخ والقتل ، وإن جُرد كان تفويض نفوذ تمبيرى - ثائبرى من جن إلى إنسى . والملاحظ أن الإلهام - وهو ظاهرة تضرب ألبانها بجذورها في اللاوى - لا يزال سرّاً عجبياً أمام علم النفس . وقد حاول بلاشير<sup>(٥٢)</sup> تفسير اجتماع الشاعر بشيطانه بما تفتح عليه ذاته في حالات الوحدة والعزلة من عوالم ، وما يترادى لها من هواجس وأوهام . حل أن الأمر قد يكون له ارتباط أبعد خوراً في طبيعة العمل الشعري من صبغة عجابية وإعجازية ، أضفاها الخيال الجمعي عليه ، وقبلها هو قبول تميز ، ورضيها الشعراء لأنفسهم عن اعتقاد حقيقى ، حل ما يبدو ، لأنها تدعم سلطانهم على الكلام والأنفس حل حد السواء . والمهم أن ربط الظاهرتين بالإلهام يجعل تكون الكلام خارجاً عن دائرة المتكلم ، بل يحوله إلى مخاطب - فتأق أو متغير للكلام - فيحدث بذلك بلبلة في ذهن المتلقى ، ويشوش متصوراته .

ويلتقى الشعر بالشعر مرة أخرى فيما سبق كليهما من استعداد وهيب ، فكما أثر عن السحرة لبهم المسوح ، وتوضيهم باللبن ، وظهرهم قبل ممارسة عملهم بمظهر خاص ، فقد أثر عن الشعراء القدماء أن الشاعر منهم كان إذا أراد إلقاء شعره ميباً لذلك واستعد له ، وأظهر للناس أنه يريد إلقاء شعر . ومن أصولهم في الإلقاء أن ينشد الشاعر شعره وهو قائم أو مشرف ، وأن يلبس الوشى والمقطعات والأردية السود وكل ثوب مشهور . وقد استدل بعض المستشرقين من هذا الوصف حل أن الشعراء إنما أخذوا تقليدهم هذا من السحرة ، أجناد الشعراء ، ومن الكهنة ، لأن السحرة والكهنة كانوا ينظمون الشعر وينشدونه حل هيئة خاصة ، يلبسون لها أردية خاصة ، ويقفون في وضع خاص حين إنشاد الشعر<sup>(٥٣)</sup> . ولعل ما بأيدينا من أخبار حقت بالشعراء ، مما يعود إلى عصر الحضرة والإسلام ، يؤخذ رواسب مما قبله ، ويسلط بعض الضوء على مافرس من تاريخ الجاهلية وأحوالها ، فقد أثر عن حسان بن ثابت أنه تفرد بناصية يرسلها بين عينيه ، وأنه كان « يضب شاربته وحففته بالحناء ، ليكون كاسد والغ في دم »<sup>(٥٤)</sup> ، ولعل فرضية الآثار السحرية غير مرفوضة في هذا المجال . « وكان جرير إذا أراد إنشاد الشعر دها بدهن فاذن وكف رأسه ثم قصد مجلسهم ... وكان الفرزدق يطلع في حلة ألوان قد أرخى خديرتة ... قال الحطيط : « والله تحسبك بي » ( ... ) إذا رفعت إحدى رجلتي على الأخرى ثم عويت في إثر القوافي حواء الفصل الصاوى ... «<sup>(٥٥)</sup> . ولأى النجم المجبل عسبر مشير في « الأخال »<sup>(٥٦)</sup> حين مهاجته المعجاج : « ... قال ابغى جبلا طحاناً قد أكثر عليه من الهناء ، فجاء بالجميل إليه ، فأخذ سراويل له فجعل إحدى رجله فيها وأثرز بالأخرى وركب الجمل ( ... ) وانشد ( ... ) حتى إذا بلغ قوله :

«إِنَّ وَكَلَّ شَاعِرٍ مِنْ السَّحَرِ  
سَيْطَانَهُ أَلْسَى وَسَيْطَانُ ذَكَرٍ»

لعلق الفاس هذا البيت وهرب المعجّاج .

على أن هذه الظاهرة تبدو أوضح - كما هو ظاهر - في تهيّز الشعراء للهجاء بخاصة ، فقد ذكر أن من عادة الشعراء في الهجاء أن أحدهم كان إذا أراد الهجاء دهن أحد شقّي رأسه وأرغى إزاره والتعلل لعلا واحدا . . . (٥١)

وقد أحبطت عملية استحضار الشعر وجلابه بهالة حجية ، فقد قيل لكثير : يا أبا صخر ! كيف تصنع إذا صر عليك قول الشعر ؟ قال : أطوف في الرباع المخلّية ( . . . ) فيسهل عليّ أرصته ، ويسرع إليّ أحسنه (٥٢) . وروى أن الفرزدق كان إذا صعب عليه الشعر ركب ناقه وطاف حالاً مفتردا وحده في شعاب الجبال ويظنون الأرومة والأماكن الخربة ، فيعطيه الكلام قهاده . حكى ذلك عن نفسه في قصيدته :

«عزفت بأعشاشي وما كدت تمرّفت (٥٣)»

هذا لون من ألوان التهيّز للشعر وجلابه مفضل في المختار : المكان المناسب لالتماس الشعر ، وهو أمر أصبح لها بعد - عند البلاغيين - قانوناً أو مرسياً ، فليل ملاءم ، إنه لم يستدع شارة الشعر بقل الماء الجساري ، والغروب العالي ، والمكان الخضر الخالي (٥٤) . ولكن شروط التهيّز والتأليد العائنة تشمل المكان والزمان والانتماء والزم . . . وهي مراسم لن أصبحت في القرون الأولى من الإسلام شروطاً بلاغية ، إنها تبدلت في الأصل ذات علاقة بمراسم استعداد الشعراء للشعر ، إذ إن الطوفى الشعرية المعلقة تبدأ دائماً بإعداد جملة من العمليات الجزئية التي هيء الجوّ للحفلة المركزية ، وتقلّ شروطاً مهمة لإنجاحها . وهذه هذه العمليات مواهيد لممارسة العمل الشعري ، ويكون ذلك غالباً في أولئك يقول في أثناءها النشاط المباح ، كمنصف الليل ، أو النجر ، أو في بعض الأيام القمرية المظلمة ، كما يُعدّ فيها المكان والمزاج والشكل بكلّ دقّة وعناية : فالطلس الشعري طلس مُعدّ في أصغر جزئياته ، وأقلّ تفرّط أو عدم القابلية . . . (٥٥)

يوجد إذن - في تهيّز الشاعر القديم للشعر - ما يشبه تهيّز الشاعر للشعر : مراسم أعني أن يوجد في مكان وزمان مكثفون تكليفها خاصاً ، وأن يسلك سلوكاً حركياً ومفطناً خاصاً ، مفسياً بالمعجب والإثارة ، وأن يقرّب بقرّ خاص ، ويضع أو يهزّب شعراً خاصاً . . . وكلاهما يستحضر بهذه الإجراءات شيئاً أو غالباً يهزّب شكل عالم القهاة ويهزّب موجوداته هزّاً ، أو هو يتوسّل بها إلى الغياب عن عالم الحس والعشوّ إلى عالم الغيب . وقد لحسب أن الشعر - وقد نخرج محل ما يبدو من السحر واسقط عنه بعد أن توخّر في أحضانه - كلها كان حقيقياً أصيلاً عاد إليه ليذكر به ، وأرجع صاحبه إلى عالم البدايات . ولعل هذا الكلام أن جهد له معنى في قول إ . فيشر ( E. Fiecher ) : « إن مضمون خروج هؤلاء الأفراد ( يعنى الفنانين عاتق ) عن ظروفهم

هو إعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عتيقة في داخل الفرد » (٥٦) . على أن كلاماً من الشاعر والفأخر يهزّب في غائب أو يهزّب في حاضر ، فيسحب من الحياة ويخلطج عن البشرية . وهذا الانخلاع عن البشرية - حال تشبه أحوال الصوّف ، وتزول الوحى ، والنزوع الذي يسبق الموت (٥٧) . وفي مثل هذه الأحوال تتغير الرؤى يا فتخير العبارة والقسمية ، وتلفد الأشياء خصائصها الشائعة في الزمن ، وتكتسب مدلولات أخرى : فالشاعر يلفس شعره كما يلفس الشاعر سحره ، بهيزات تفتح ذاته وتفتحها بطالة كبيرة على « الاستسحار » - إن صيغ القول - أو « الاستسحار » . وهذه الميزات هي عند كليهما « شيطانية » ، لأن عملها الغريبة ، وهذه إضضاع البشر لسلطان بشري بوسائل غير بشرية . وهذا تكمن - في رأينا - المفاصلة الكبرى بين الشاعر والفأخر من جهة ، والنثى من جهة ثانية ، فيها يلتقيان به في الوسيلة ويقتلغان معه في الباقي ، إذ إن مبراته « ملائكية » ، وصلته الهداية ، وهذه إضضاع البشر لسلطان آخر . ثم إن الشاعر والفأخر يلفس كلامهما عمله بالمحرّم أو الحرام : الحرام أو القساة في القول . ويجعل القول أن الإجراء الذي يتوسّل به الشاعر كالذي يتوسّل به الشاعر ، وأن كليهما تفتح ذاته بإجراءات الخاص على حال مخصوصة يعلّق في أثناءها إلهامه . ولعلّ ما في قصّة الفرزدق حين دعائه الجنّ في جبل « ذباب » ما يقرب ممّا تصوّر هذه الحال : « فجان صبرى كما يهيش الرجل » (٥٨) . ولكن ربّما كانت أكمل صورة لحفظها لنا كتب الأدب العائنة هي التي توجد ضمن أخبار جرير : فقد أحضبه راحي الإبل (٥٩) وأهاله ، فأنصرف إلى بيته ضهبان ، حتى إذا صلب العشاء بمنزله في عليه قال : أرفعوا في باطية من نيد وأسرّجوا في أفسرجوا له ، وآتوه باطية من نيد ( . . . ) وسمعت هجوز صوته في الدار فاطمعت عليه ، فلذا هو يهزّب على الفرائض حين لما فيه ، فقالت لهضيبه : ضيبكم هبون ، رأيت كذا وكذا ، فسالوا ضا : اذهبي لطلبك ، نحن أعلم به وما يمارس . فما زال كذلك حتى كان الشعر ، ثم إذا هو يكبر قد قالها لسانين بها في قهر ، فلما اختصها بقوله :

كسفن الطرف إنك من كبر  
فلا كمها بلسن ولا كلامها  
( . . . ) قال : أعزّيته وربّ الكعبة (٦٠) .

فالشاعر يقوم بعملية تركيز حادة تُحدث له توتراً مقصوداً يهيء لما يريد الحصول عليه وينقله ويهدّ : ينادى صورا أو كلمات بشرة خلقتها ، ويكفّ مؤلّها عن الانتباه إلى عالم الحس والقهاة لينتمى إلى عالم الوهم الفردي بروحه ومضاعره ، في حين يبقى الجسد فنيّاً أرضياً ، فالروح تتحرك في مجال والجسد يتحرك في مجال آخر ، وهذه هي الحال التي تبدو لن لم يساهب فيها سماء بلا شعر (٦١) ، والهديان النيونيزي . « فلي والأهالي » (٦٢) أن أبا النجم العجل كان وإذا أنشد أريد ووحش بياحه ، كما أنّ بشّاراً إذا أراد أن يندد صلق يديه وتحنج ويصق عن يمينه وشماله ، وكذلك البحري ، كان إذا قال شعراً تشادق وتزاور في مشبه مرة جانباً ومرة القهقري ، وهزّ برأسه مرة

كلها ، والقبايل التي لم تعان بعد من بلية الإحصاءات هو أن الشاعر إذا تفوه بالكلمات الصحيحة أهدم المظهر حقاً (٧١) .

ولعل المذائع والمفاخر وتعداد الخصال الحميدة ومظاهر النجاح في الأعمال والأسفار والصيد والغزو تنصاع لهذا الحكم الذي يحاول البحث عن صلات قديمة بين الشعر والشعر ، فقد يكون الباعث للأساطير البطولية سحرية في أساسه ومبدئه ، فتكون المفاخرة - أي الإشادة بفضائل النفس والقبيلة - عملاً هدفه جلب الفأل والنجاح : فقد مثل الإنسان ورقص وتغنى بأعمال وإنجازات كبرى ، لا لأنها واقعة بل من أجل أن تقع ، ومن أجل أن تتغلب الجماعة على العدو وحل الجوع والأوثة والأحزان (٧٢) . وبذلك تكون عملية سرد المآثر نفسها ، شعراً ، عملية سحرية في هدفها وأساسها ، فما أصبح قصائد قد يكون في الأصل رقي وتعازيم ، فالشعر يمكن الإنسان من أن يتخلص من الحزن واليأس ، ويتخطى الخوف والقلق وهو يواجه أحمالاً نجاحها غير مضمون ، ويظهر غالباً عندما تكون نتائج العمل البشري هزيلة متممة قليلة الجفدى ، وكذا الشعر ، بأن لشد ضعف الذات وإنهاء نقص العالم ، ويولد لذة قريبة من لذة الحلم تعرض فيها نقائص الحياة اليومية . الشعر ردة فعل على بئس الحياة ، والقصيدة « مجال » تتحقق فيه - بقرة الشعر - أحلام الشاعر (٧٣) . والشعر كذلك تعبير عن رغبة دفينية هي امتلاك القوة أو مجاوزة الضعف ، فكلاهما محاولة لتلبية رغبة الإنسان القديمة في أن يكون سلطان المخلوقات : « وإن نقاط الالتقاء بين عمل الشعراء وأصان السحرة كثيرة ظاهرة ، فكلهم يسكنه روح واحد ، وحلم واحد ، وأسطورة واحدة هي أسطورة بروميثوس : أسطورة الإنسان الغاضب المفتت للقدرة الإلهية ، والصانع لخلاص ذاته وخلع الكون كله بوسائله الخاصة » (٧٤) .

وعندما يُعزّل الطموح إلى القوة عند جماعة بشرية ما فإنه يعبر عن نفسه من خلال أسطورة الرجل القدرى الذى كلمته قانون يُخضع الدنيا : فالشاعر - والشاعر أيضاً - يصبح وسيطاً بين أمته والمواليم غير المنظورة ، مهمته أن يحقق ، بمواجهته الخاصة ، ما انجس من رهائب أمته . وعندما تخفق الأعمال والمشروعات الملموسة تبقى الأساليب القديمة : عندما يخفق العقل والعمل يتمتع الشعر والشعر ، « فلكى تمنح شعباً قوة كان قد فقدوها فإنك تشحنه بطاقة باطنية من طريق إحياء الطقوس الرمزية ( . . . ) وتنظيم احتفالات يستمد فيها الكلام نفوذه الخارجى من المجلس الجماهيرى الذى يحدته في جمهور ممغنط » (٧٥) . لنقل هذا الكلام ونحن نفكر لحظة في كبار شعراء الحماسة العرب القدامى : إن الشاعر والشاعر ، في مثل هذه الأحوال ، انعكاس على مستوى الخيال لطموح جماهير نحو القوة . قال إ . فيشر (٧٦) : « إن العمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية ، ولكن الإنسان لا يعمل فحسب وإنما يحلم أيضاً ( . . . ) والشعر ، في الخيال ، يقابل العمل ، في الواقع ، والإنسان من أول عهده ساحر . » ونقول نحن إنه من أول عهده شاعر ! ويرى هذا الباحث أن الفن لم يكن له ، في فجر الإنسانية ، بالجمال غير أوهى الصلوات ، وأنه إنما كان أداة سحرية ، وسلاحاً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها من أجل البقاء .

ويمكنه أخرى (٧٦) . ولكن ما رأى فيه بلا شير « إخراجاً مسرحياً » نرى فيه نحن مثابة بالاحتفالية السحرية ، ورواسب لمجهود سابقة كان الشعر خلالها في خدمة الطقوس السحرية ، أو كانت للشعر بالشعر صلات حميمة .

ولعل الشعر يلتقى بالسحر أيضاً - تاريخياً - في الأهداف والغايات ، فمن أهداف العمل السحري التحكم في قوى الطبيعة الخفية والسيطرة عليها ، ومن ذلك ما كانت بعض الشعوب تقوم به فجراً لإحسان الشمس على الشروق ، أو في أحوال الكسوف والخسوف ، أو الطقوس التي كانت تؤدى لإيقاظ الأرض من سباتها الشتائى (٧٧) ومن أمثلة ذلك أيضاً التحكم في المطر . وقد تحدث ابن خلدون (٧٨) عن « يسحرون السحاب كي يسطر الأرض المخصصة » . والملاحظ أن هذا الطقس السحري قديم عند العرب وعند غيرهم من الشعوب . ولعل ما بقى من الشعر العربى من استمطار السحاب والسحاب ليمطر الأطلال والدمع والقبور شاهد على سالف علاقة بين الشعر والسحر في أداء هذا الطقس القديم . وهذا أمر ذهب إليه بعض الباحثين في دراسة الصورة الشعرية من حيث صلتها بالعناصر الجاهلية القديمة في الدين والسحر ، فرأى أنه « نظراً إلى حاجة الإنسان ، في المناطق الجافة ، إلى المطر فقد ارتبطت به ممارسات سحرية شتى ، كما هي الحال في جميع بقاع العالم التي تعتمد حياتها عليه » (٧٩) . ويذهب هذا التوجه في البحث إلى حساب وصف المطر في الشعر القديم ترسباً لعادة مرتبطة بطقس استخدام الشعر في عمليات السحر التمثيل أو سحر المحاكاة الذى يقوم على مبدأ « الشبه يُحدث شبيهه » . هل أن الاستمطار مطلقاً تعبير عن رغبة تتعلق بالإحياء ذات أصول سحرية ، فقول امرئ القيس في وصف المطر :

« وأضحى يسبح الماء من كل قبيلة

يحوز الضباب في صفاصف بيهي . . .

. . . فأسقى به أخصى ضميضة إذ نأت

وإذ يئد المزأر ، غير القريرض » (٨٠)

أو القسم المتعلق بوصف المطر من معلقته ، قد يكون ، بهذا الفهم ، لا وصفاً أو حديثاً عن واقع حل بالإطار الموصوف ، بل خلقاً وتكويناً - بالشعر - هدفه إزالة القحط وهو الجذب والجفاف ، فهو - بعبارة أخرى - لا يصف فحسب ، أو لا يصف بقدر ما يستنزل مطراً مفقوداً تلك أوصافه ، مذكوراً على الرجاء والحلم لا على الحقيقة . وقد رأى بعض نقاد الغرب أن الشعر نشأ على ما يبدو من رقى السحرة وتعازيمهم ، « فالأقوام البدائية تعتقد أن لسلما قوة سحرية على السميات ( . . . ) ولكنها لا تستطيع فعل ذلك إلا إذا كانت هي الاسماء الصحيحة ( . . . ) والكاهن أو الشاعر - الشاعر - يستطيع استئصال المطر بأن يقف في العراء متلفظاً بالاسماء الصحيحة ( . . . ) فالشاعر - الشاعر - هذا الرجل العجيب العميق ، النافذ العميق ، المتصل بكبد حقيقة عميقة - يخرج إلى بطن الوادى ويرفع يديه وينطق أنشأ ( . . . ) وإذا المطر ينهمر ، أو لا ينهمر ، وحل كل حال فإن من واجبه أن ينهمر . والرأى السائد بين الأقوام البدائية

انخلت بدءاً من القرن السادس مئتي قديماً... (٨٥) وفي أوقات الحرب بخاصة كانت مهمة لعن العدو تقع على عاتق الرجل القادر على أن يقول الكلمة المناسبة ( ... ) حتى إذا ضعف الإيمان بقدرة اللعنة السحرية تطورت إلى القصيدة الهجائية ، وانتقلت من دائرة التناحر بين القبائل إلى دائرة التشاحن بين الأشخاص (٨٦) وكلمة « نقيضة » مشتقة من « النقص » ، وهو الفساد ما أبرم من عقد أو بناء . وهنا نشعر مرة أخرى بأن الكلمة تردت إلى ماض كان الهجاء فيه وسيلة سحرية . وبعد رد الشاعر المهجو على خصمه بمثابة إبطال فعل القوة الشريرة الكامنة في الهجاء (٨٧) .

والملاحظ ، من جهة أخرى ، أن كلمة « قافية » لا تخلو كذلك من أبعاد سحرية ، فمن معانيها « القفا » . وفي حديث مرفوع : يعتقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث حُقد ، فإذا قام من الليل فتوضأ أنحلت عقدة . و « قفوت » ضربت قفاه ، و « قفاه بقفوه » وماه بأمر قبيح (٨٨) . ولعل « الضرب » أن يكون من الضرب : قال ابن رشيح ، معللاً على قصيدة جرير في عير : « ومن وضعه الشعر حتى انكسر نسيبه وسقط عن رتبته ( ... ) بنوهم ( ... ) » وهذه القصيدة تسميها العرب « الفاضحة » ، ولعل سمها جرير « الدماغة » ( ... ) وقيل عرفت باسم « الدماغة » ، أي الضربة التي تشج الرأس حتى تصل إلى الدماغ ( ... ) وكان أثر هذه القصيدة في راعي الإبل عظيماً جداً ، حتى إن ابن سلام ذكر أنه تولى في العام الذي قبلت فيه ... (٨٩) ، كما ذهب ابن جني - في تفسير أصل ( ك . ل . م . ) - إلى أن في الكلام معنى الكَلَم والكَلَام أي الجرح ، وعلّق على ذلك قائلا : « فلما كان الكلام أكثره إلى الشَّر ، اشتق له من هذا الموضع » (٩٠) ، وتقبل بقول امرئ القيس :

« وجرحُ اللسان كجرح اليد » .

هذه صلة الهجاء باللعن السحري ، وقد كان الرجل في الجاهلية « إذا غدر وأخفر الدُّعة ، جُعِلَ له مثال من طون ( ... ) » وقيل : إن فلانا قد غدر فاعنوه ... (٩١) .

على أن الأمر قد يكون - في الأصل - عاتياً في أخراض الشعر القديم جميعها ، فتكون صلة الشعر التاريخية بالسحر افتراضاً قوياً . وهو افتراض لعله - إذا صح - أن يسهم في إيضاح مكانة الشاعر ودوره في المجتمع العربي القديم ، وفرحة القبيلة من الحرب إذا نبغ فيها شاعر ، وهي فرحة قد تكون « نابعة من أن ابناً من أبنائها قد اتصلت أسبابه بقوى ما وراء الطبيعة ( ... ) » وهو يستخدم هذه القوى لمصلحة القبيلة (٩٢) . كما أنها قد تفسر خشية القبائل الشعراء الهجائيين بصورة خاصة - لخطورة صلة الهجاء بالسحر - وإكرام وفادتهم حينما حلوا ، فقد عاش العربي ، في العصر الجاهل كما في العصور التالية ، تحت كابوس القصيدة الهجائية ، فليس ثمة كبرياء تقف أمام شاعر هجاء (٩٣) ... وقد أشبه هؤلاء الشعراء (٩٤) السحرة فكانوا مكروهين لكن مرهون الجانب ، يبنى استرضائهم منها كانت الحال وشحت الظروف ، لأن كلامهم - كالسحر - « يرفع » أو « يضع » ، يحيي أو يميت ، ولأن الشعر « تدفع به العظام وتسل به السفائم ، وتخلب العقول وتُسحر الأبواب » ... (٩٥) . وقد

ولئن كانت العلاقة الغائية بين السحر والشعر في الفخر والمدح خاتمة بعيدة الغور فيها بقي لنا من شعر قديم ، إن العلاقة بينه وبين الرثاء والهجو تبدو أوضح . وقد ذهب بروكلمان إلى أن شعر الرثاء كان ذا غاية سحرية في أصل نشأته ، إذ كان يكمل الطقوس الجنائزية التي يقصد منها أن يهدأ روح الميت وأن يستقر في قبره ، وتناه عن أن يرجع إلى الحياة فيلحق الضرر بالأحياء الباقين (٩٦) . وأكد المشتغلون بأمر السحر من الباحثين أن السّاحر يبدأ عمله دائماً بإرجاع الطمانينة إلى أتباعه ومريديه (٩٧) .

على أن مراسم التندب ومظاهر التفتيح على الموتى في الشعر العربي القديم قد تفتى برغبة الأحياء في الاتصال بالميت ، فالعبارة التي تتواتر ، في هذا الشعر ، في شكل ترسم أو لازمة - وهي « لا تبعد » ، التي نجدتها في مثل قول الحصين بن حزام المري :

« فلا تبعد تُمنيم فكل حين »

سيلقى من صرور الدهر حيناً (٩٨) .

- قد تكون حدثت ، في الأصل ، « وسيلة للاتحاد بروح الميت ، ويحثا عن التأكد من حماية روحه للقبيلة » (٩٩) . ومن علامات أثر السحري في شعر الرثاء وجود ظاهرة التكرار في المراثي - تكرار ألفاظ بعضها أحياناً ، أو تكرار وحدة نغمية بألفاظ متقاربة في الجرس أحياناً أخرى . والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري (١٠٠) .

واتفق بروكلمان وجولدتسيهر وغيرهما (١٠١) على أن الهجاء - من قبل أن ينحدر إلى شعر السحرية والاستهزاء والتلبس - كان في يد الشاعر سحراً يُراد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحر الكلام ، ومن ثم كان الشاعر إذا بدأ لإطلاق مثل ذلك « اللعن » يلبس زياً خاصاً شبيهاً بزي الكاهن ( كما مرّ بك سابقاً ) : « يروى الشريف المرتضى في أماليه أن الشاعر في الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس حلة وحلق شعر رأسه إلا ذلّ ابنتين ، ودهن أحد شفي رأسه ، وانتعل نعلًا واحدة ( ... ) » وواضح أن هذا ضرب من السحر التشاكلي ، يراد به إحداث أثر السحرية العمل والقول في المهجو ( ... ) ويبدأ نفهم قول بشر بن أبي خازم :

« وكان مقامنا - ندمو عليهم »

بأبسط في المجاز - له أنام (١٠٢) .

والملاحظ أن « الهجاء » - لغةً - هو الطعن بالقول ، وهو « اللعن » أو قسرب منه . « وفي الحديث : اللهم إن حمرو بن الصاص هجان ... فاهجه اللهم والعنه عدد ما هجان » (١٠٣) . وهكذا فإن الهجاء ينبع من العقيدة السامية ، حيث يوجد مفهوم القدرة السحرية المعترف بها لكلام الملهمين . وقد ظلّ هذا المفهوم حياً ، على ميل نحو التراخي ، في النصف الثاني من القرن السادس ( الميلادى ) وطوال القرن التالي . وأخذت المشاغل الاجتماعية ، ومنها الأثر الذي يحدثه الهجاء ، تكبت القيم السحرية فيه ولكن دون القضاء عليها . فإذا كانت كلمة « هجاء » ، في الأصل ، تتعلق بفكرة تعويذية ، فقد

امتلات كتب البلاغة بأبواب وعناوين من نوع « من رفعه الشعر »  
 و « من وضعه » و « من قضى له » و « من قضى عليه » و « من لمعه »  
 و « من ضربه » (٩٩) . . . فالشعر - كالشعر - يرفع ويضرب ، وهو مقلد  
 يؤثر في السلوك البشري فيغيره تغييرا ، أو يقل يسحر البشر ، يستغنى  
 الشحيح ويخضع الجبان ، ويهلى ويبرز ويغير . . . وإذا غطد  
 بما يناسبه ، وفترت به الألمان على اختلاف حالاتها ، وما تقتضيه قوى  
 استحالاتها ، عظم الأثر ، وظهرت الجبر ، فشجع وأقدم ، وسهر  
 وقوم ( . . . ) وشهى وأضحك حتى أفى ، وأحزن وأبكى ( . . . )  
 وهذه قوى سحرية ، ومعان بالإضافة إلى الشعر حرية (٩٧) .

ويلقى الشعر ، فوق كل ما مر ، ببعض مبادئ الشعر الأساسية  
 التي أهمها مبدأ « المتخفية » ، القاضى بأن الألفاظ تدور لظايرها ،  
 وبأن الجزء يجذب الكل . ومن هذا القبيل قسمة الاسم والظن  
 والاسنان والزين والشعر في الشعر ، إذ هي تفل الشخص بكامله ،  
 وتعد امتدادا له ، وإدخالها في العمل السحري ينجم عنه تأثير  
 بواسطتها في شخص المسحور برمه . . . وربما كان لما في شعر الغزل  
 من ذكر لدار فلانة أو اسمها وريقها وأستاذها وشعرها وأرضها وجمال  
 تحررها عموما صلة بهذه الطقوس السحرية الغائبة . ويكون هذا  
 الشعر قد عكس بذلك ظلالا لأمان سحرية ضاربة في القدم . وربما  
 وجدنا في غير شعر الغزل ظلالا مماثلة ، متحدرة من هذا المبدأ ، لعل  
 من بينها قول مقيم بن نيرة (٩٨) :

« وقالوا : أتبعك كل قهر رأيت  
 لتسير سوى بين السوى والسكاه  
 فسكت لهم : إن الأسى يهيمت الأسى  
 فصور لهذا كله قهر مالك »

وللشعر مبدأ آخر معروف أيضا هو مبدأ « العدوى » ، القاضى  
 بأن الألفاظ التي كانت بينها في وقت ما صلة ، يلقى بعضها مؤثرا في  
 بعض حتى بعد أن تكون هذه الصلة قد انبثت وتلاشت . وهو مبدأ له  
 صل ما يبدو ما يشبهه أيضا في الشعر ، لعل منه قول بشار بن  
 برد (٩٩) :

« لمست بكفى كسفه أبغى البغى  
 ولم أفر أن الجسوة من كسفه يمدى »  
 وقول جنون بن عامر (١٠٠) :

« لكاه يمدى تمدى إذا ما كسفتها  
 ويسبب لي أطرالها السورى الحضر »  
 وقول عماره البغى (١٠١) :

« ملك إذا عابست نور جبينه  
 لارقبته والنور فوق جبينه  
 وإذا لسمت مينة وخرجت من  
 أسوابه لسم الملوكة يمينى . . . »

والكلام الشعري كلام موزون موقع خاصص لتوزيع موسيقى  
 محدّد ، وكذلك الكلام السحري ، وفق صنوف الخطاب الرجدى

الانفعالى العائلى ، كخطاب الكهنة والعرايين والمنجمين وأصحاب  
 الكرامات والمعزّمين والأنبياء والمتنبّين . فالوزن خصيصه مشتركة بين  
 الخطاب الشعري والخطاب السحري ، غير أنه شعر عند الشاعر  
 وسجع عند السّاحر ( وغيره ) . ولّى كتب تاريخ الأدب العربى أن  
 الشعر قد يكون مقولدا إما عن الرجز المقولّد أيضا عن السجع ، أو عن  
 السجع مباشرة ، فهو ربما كان امتدادا للطابع السحري للسجع ، علما  
 بأن « أنشد » تعنى رفع صوته بالشعر ، وأن « أنشد به » تعنى  
 هجاء (١٠٢) . ثم إن النظم عموما يقرى طابع الكلمة السحري ويدعم  
 سلطانها الاجتماعى . وقد كان الغناء أيضا منظورا إليه نظرة صغائية  
 مرتبطة بالجن ، ولذا ولقت منه السنة موقفا من الشعر . وقد كان  
 الشعر عند العرب ، كرقى الشعر - إنشادا ، ومن المعلوم أن للإنشاد  
 أثرا في إحداث الظواهر النفسية وتحرير المشاعر والانفعالات وتحريك  
 البواطن ، فالغناء سهل - في احتفالية الشعر والشعر والاحتفالات  
 الروحية بعامة - الفراج المقدّ وزوال الحجب والكوابيس ، ويطلق  
 ما كبت . . . فالمشقة بين الشعر والشعر هو هذا الأثر العجيب الذى  
 يمارسه الخطاب الشفاهى المنظم ، الذى يسهم في جعل اليهان سحرا .  
 ولعل أهمية الوزن - في هذا الصدد - تأتي من أنه « طريقة لغرض  
 الصورة صوتيا على الانتباه الذى قد يهمل ، بغير الوزن ، في معان  
 الألفاظ نفسها . وهذا يخلق تشبيها للفكر قد يكون وحده كافيا لتحويل  
 العقل إلى تجربة ، فيصبح المفعول الصوّى قرينة من حول العمل  
 الدلائل ، إلا أن له تأثيرا غريبا في هذا العمل من المهم الضائل  
 فيه » (١٠٣) . فالوزن يفعل في عمل الشاعر والساحر ما يفعله في مقلنى  
 الشعر والشعر : يفعل في لغة هذا ولغة ذاك ما يجعل المعنى شالعا  
 هائما ملتبسا عجبا ، وهو يفعل في مقلنى هذا وذالك ما يجعله يتخذ  
 أو يجذب عون أن يدرك - أو قبل أن يدرك - فحوى ما يقال تمام  
 الإدراك ، لأن الوزن العظيم قد خدعه ، فيفعل أكثر مما يفهم .  
 وهذه الطريقة يمارس كل من الشعر والشعر العظيم تأثيره العجيب في  
 سامعه ، فالسامع يتبع خيط الكلام المولّع لُدْما ، فيأخذ الكلام  
 أهدا ، لا سيما في أحوال الإنشاد الأولى ، حيث كانت الأشعار تلقى  
 متساقطة . وقد أفادتنا بعض البحوث الحديثة التي تناولت أشعار بعض  
 القبائل الأمازيقية بأن فن القول في هذه القبائل - التي تستمر فيها  
 البدائية وتعيش البداوة - ليس عرضيا في ذاته ، فالشعر نداء سحري  
 يصرخ المطالب الجماعية التي يتقدم بها الإنسان إلى الألفاظ ويغيرها ،  
 لتظهر وتكون وتنبجس بفعل الكلمة ، والجملة الشعرية تلفظ في  
 صيغة الأمر ، والشاعر يتحكم في الزمن ويحدث عن المستقبل بصيغة  
 الماضي . . . وما يلتفت انتباه الباحث ، في هذا المجال ، هو الألفاظ  
 في كفافها الأوتولوجية ، فاللفظ نغم يعكس هندسة الذات ، وهو في  
 الوقت ذاته تقطيع رمزى ، وصورة ومرآة وقسمية وإسهام نظيم في  
 حينه الكون (١٠٤) .

« وصناعة الشعر جملة من الإجراءات والاحتياطات ، هدفها تركيز  
 الانتباه على لفظة القصيدة ، مقلها يركز الشعر الانتباه على صيغة  
 الطقوس الدقيقة . كما أن للضرورات الشعرية ما يوازنها في الاحتفال  
 السحري ( . . . ) فالشعر - في حال الإنشاد والكتابة - تنظيم للمكان

« هوى جبل الدنيا المنيع وفيها الد  
سريع وحاميتها الكسبي المشيع  
وقد كانت الدنيا به مطمئنة  
لقد جعلت أوتادها تنقلع » (١١٢)

والشعر يغير معادلات الزمان :

« أنت الذي تُنزل الأيام منزلها  
وتنقل الدهر من حال إلى حال » (١١٣)

ويقوم دنيا داخل الدنيا ، ويغير معادلات المكان :

« سَوَدَتْ ما بين السماء وناظري  
وفسحت من عيني كل سواد  
ضائق على الأرض بمدك كلها  
وتركت أضيقها على بلادى » (١١٤)

والشعر يشوش عمل الحواس فيخلق للصور لونا ويعمل المسرع  
مرتباً :

« وكان رجع حديثها  
يقطع الرماض كسبن زهراً » (١١٥)

ويلبس الأشياء بعضها ببعض فيجعل البياض سواداً والسواد بياضاً :

« لبس الخلج بها على مسالكى  
لكأها ببياضها سوداء » (١١٦)

ويحرك الجوامد ، وينقل ما لا ينقل ، ويعقد أواصر ووشاح بين  
أكثر الكائنات تباعداً فإذا هي به حمية :

« فلم أر قبل من مشى البحر نحوه  
ولا رجلاً قامت ثمانقه الأسد » (١١٧)

ويجعل الأشياء تتناسخ وتتجاذب ، ويصير الباهت من الكائنات مُشعاً  
مُبهراً فإذا هو المجزة :

« لو حل خاطره في مُفَصِّد كسبي  
أو جاهل لصحا ، أو أخربس خطباً  
إذا بدا خجبت عينيك هيبته  
وليس يحجبه بئر إذا احتجبا » (١١٨)

وهو يمسح - بالكلام - قويم الخلق ، ويمنع من آبار المجهول ، ويسير  
خفايا الأجرام ، ويبدل الخلق تبديلاً :

« سلبت عظامي لحمها فتركبتها  
سوارى في أجلاهما تنكسر  
وأخليت منها نخها فتركبتها  
أنابيب في أجوافها السريخ تصفر » (١١٩)

والشعر يغير نوايس الأشياء ، وينسخ قوانين الطبيعة ، وينسف  
أنساق المطلق :

« ومن عجب أن السيوف لديهم  
تحبى دماء ، والسيوف ذكور

وتوقيح للزمان ( . . . ) ولا وجود لشعر « حر » إلا بالقدر الذي يمكن  
معه أن يوجد سحر بلا طقوس » (١٢٠) .

ثم إن لغة الشعر ولغة السحر كليهما مجازية رامية . ومعلوم أن  
المجاز عدول عن سنن التعبير العادية ، يولد في متقبل الكلام  
« انخداعاً » يخالط انتظاره ؛ لأنه يحدث خللاً ويمارس خرقاً على هذه  
السنن ، فيؤثر بما هو خطاب ؛ لأنه يريك نظام العلاقات بين الأشياء  
في ذهن المتلقى إرباكاً يتحول بمقتضاه التعبير إلى تأثير . وبهذا يكتسب  
كلام الشعراء والشعرة صفة الكثافة التعبيرية ، التي تجعله يتفوق على  
الكلام العادي في القدرة على رصد كثافة المواقف والظواهر  
والأشياء ، وتسجيلها ، وإطالة الوقوف عندها . وقد قيل عن الشعر  
إن من خواصه أنه يطيل الوقوف عند صفات الأشياء التي  
يذكرها (١٢١) . واللغة ، سواء في السحر أو في الشعر ، تكف عن  
كونها وسيلة لتصبح غاية ومحل عناية ؛ وهي فيها جميعاً تمارس نفوذها  
وسلطتها ؛ فعملية الكلام والتسمية تتحول إلى ممارسة نفوذ على  
الأشياء والأشخاص . « ولغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة  
خلق ؛ وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه فحسب ،  
بل هو ، إلى ذلك ، الشخص الذي يخلق أشياء بطريفة  
جديدة » (١٢٢) . كما أن التخيل والحدس التخيل في الشعر - وهو  
عند بعضهم رؤية الغيب ، أو القوة الرؤى ياتوة التي تستشفت ما وراء  
الواقع فيها تحتضنه - « حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار  
المجردة المنطقية ، وتتغلغل في تيار الحياة ودفعته الخالقة ( . . . )  
فتصبح الطبيعة كالنا لثنا طبعاً يسمع ويستجيب . . . » (١٢٣) .

اللغة تنظم في الشعر انتظاماً يسحر ويفتن ويخدع :

« ساحر نظم البياض من الألوان »

سابعه ، حبيبته ، تحديده » (١٢٤)

وهو انتظام تشكله الحالة الوجدية والرؤى الشعرية والعمل  
الشعري . هذا هو رأى بعض كبار الشعراء في الشعر : إنه يسحر بما  
هو انتظام معجز عجيب للكلام ؛ وهو يسحر أيضاً بما هو فعالية  
وتأثير :

« ومازلت بالأشمار من كل جانب  
أليها ، والشعر من عهد الشعر  
إلى أن أجابت للوصال وأقبلت  
على غير ميماء إلى مع المصير » (١٢٥)

ولعل هذا الكلام أن يوجهنا - فضلاً عن هذا - إلى التقاطع  
الاونطولوجي بين السحر والشعر ؛ فالعلاقة لم تعد تاريخية فحسب ،  
بل باتت كسامة في طبيعة العملين . ولئن غير الدافع الشعري -  
للشعر - انجماه فأصبح اليوم يقصد الخيال لا الحس ، والجمالي  
لا النفس ، إنه يبقى ، في نظرنا ، المنصر الأساس في الخلق  
الشعري الأصلي المطبوع ؛ فالخضرة لم تبدد خيال السحر إلا  
لتمتدح - في الفن - سحر الخيال ( . . . ) والعمل الشعري ذاته ذو  
جوهر شعري ، والكون الشعري سحر في الخيال (١٢٦) . الشعر  
يصغر من حجم الدنيا ويضيق من سعته فتبدو لدى الشاعر خيمة :

« وأعجب من ذا أنها بالكفهم  
تأجج نارا، والأكف بحور » (١٢٠)

والشعر إخبار مخلوط عن الأشياء ، يفتن الناس باستخدام قليل عما يعرفون وكثير مما لا يعرف إلا الشعراء :

« سألت الندى : هل أنت حر ؟ فقال : لا  
ولكنني عبدٌ ليحيى بن خالد  
فقلت : شراة ؟ قال : لا بل ورائة  
توارثني عن والدٍ بعد والدٍ » (١٢١)

وهو إخبار بالغيب من امرئ يخرج منه إلى الشهادة ويلقى بين العالمين جسرا :

« رأيت ذوى الحاجات من كل جانب  
يقولون لي : أين الموقد قاعد ؟  
فقلت لهم : فوق الجبرج داره  
ولكنني فارقتة وهو صاهد » (١٢٢)

وهو جوهر زئبق حرائق ، يجلب حتى نفسه ، ويفتن شكله ، ويهرب من مولاه ويمر على عليه ، وهو مفعول بفعل ، ومولود يلد :

« وما قلت من شمر تكاد بيوتيه  
إذا كُتبت ببخش من نورها الجبرج  
وما أنا وحدي قلت ذا الشمر كله  
ولكن لشعري فيك من نفسه شمر » (١٢٣)

وهو ، إذ يستقل ، يصبح - فوق هذا كله - قوة تفيض على المسافات والأبعاد وتخترق الجماد :

« ولكننه طال الطريق ولم أزل  
ألتش من هذا الكلام ويُنبأ  
لشرق حتى ليس للشرق مشرق  
وغرب حتى ليس للغرب مغرب  
إذا قلته لم يمنع من وصوله  
جدار مملئ أو غباء مطئب » (١٢٤)

إن الذي يسمع شعرا ، أو يقرؤه ، لا يبقى محابدا متعلقا على نفسه ، يعيش مع أفكار وعواطف ، وإنما يدخل عالما موضوعيا محسوسا ، تجذبه كائناته وأشياؤه أو تدفعه ، لأن الكلام في هذا العالم - كما هو في عالم الشعر - ليس كلاما بل أشياء تكون عن طريق التداخي كلاً حياً يمشي ويتحرك ، والألفاظ هي الأشياء وهي بصدد الولادة :

« وداع دعا إذ نحن بالخفيف من مئى  
فهنيج أحزان السفود وما يدرى  
دعا باسم ليلي غيرهما فكأنما  
أطار بليلي طائرا كان في صدرى » (١٢٥)

إن الشعر هنا يطلق طيران الطائر كبد تنفتح ، والقلب يرسل طيران الطائر كشجرة ترمى في سكون الظهيرة بحجر . وهولا يعني أن طائرا

يطار ، فهذا يكفى بسيط المنثور لأدائه ، وإنما هو بطير الطائر فعلا ويزجره « حقيقة » . ولسنا في أكيد حاجة إلى تحليل الحدث ، فهو مائل حاضر ، يكفى أن نغمض أعيننا لنراه ! « إن الخطاب الشعري - كالخطاب السحري - له نسق الحياة لا نسق المنطق . وإذا كان اللفظ في الشعر هو الشيء فإن الأساليب البلاغية يجب النظر إليها في معانيها الحرفية ، إذ إن الصور البلاغية منطق عقلاني خارجي ، يُبعدنا عن طراوة الشعر الأولى » (١٢٦) . فالقول المنسوب إلى كثير عزة :

« ولما قضينا من مئى كل حاجة  
ومتع بالأركان من هو ماسح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا  
وسألت بأعناق المئى الأباطح » (١٢٧)

يخلق كونا حيا ، ونهراً « حقيقيا » يسيل بأعناق المطايا . فإذا أخذناه غير هذا المأخذ ضللتنا وسقطنا في النثر . وإن هذا الازدواج بين الأباطح - مسايل الماء الواقعية - وبين أعناق المطايا - يشبه الازدواج الأسطوري الذي يزدهر في السحر ويكثر في مثل قولهم : « أمطرت السماء صفادع ، أو نعاين » ، فهذه ، بعبارة أخرى ، مظاهر خلق أو تشويه خلق سحرية - طبيعية . ولعل دور الصورة هنا ليس في أن نفهم بعض خصائص الشيء أو المعنى المرموز إليه بسرعة ودقة وبساطة - كما يعتقد العقلانيون - بل أن نحدث بينه وبين قريبه مشاركة تامة :

« فميناك عيناهما وجيبدك جيدها  
ولكن عظم الساق منك دقيق » (١٢٨)

إن صحة التشبيه هنا ودقته أمر لا يلفت إلا انتباه الناقد ، أما الشاعر فعنده أن عين العلي عين حبيبته ، وأن جيده جيدها . . . السنا هنا في خضم العالم السحري ، حيث تتجاذب - في وحدة كثيفة عميقة - أكثر الأشياء تباعدا في التفكير المنطقي ؟ (١٢٩)

« وانبعث الشربة المجفأة - من عطش -  
عن أشدق فاضرات تنبع الشحبا  
الريخ ؟ لا ، ليست الريخ التي ركضت  
بيضاء سوداء رقطة العفا عجا  
تلك الزرافات في السهل العقيم لها  
مرهمي روى من سراب يُبث السفا . . . » (١٣٠)

لعلنا تبينا - من خلال هذه النظرة العجل - أن بين الشعر والشعر أو صرمتية ، سطحها جمالي وعمقها تاريخي وأنطولوجي . وقد توصلنا إلى إيضاحها بتقليب اللفظتين في اللغة أولاً ، ثم بخصص نقاط اللقاء البارزة في مستويات عدة . . . وحاولنا أن نستجلى ما خلقه بالذي وصلنا من الشعر القديم من آثار الطقوس السحرية التوسلة بالشعر ، أو كما يكشف عن ماضي العلاقة بين الظاهريين والشعبيين ، وهذا هو الوجه التاريخي من العلاقة ، أما وجهها الأنطولوجي - وهو الأهم - فيخترق الزمان لأنه كائناً في كل شعر حق . . .  
على أن لنا في هذا الموضوع فضل قول نحن بإذن الله قائلوه .



- (٢٨) البقرة - الآية ٦٥  
J. A. Rony : p. 44.  
(٢٩)  
Edmond Doutte : " Magie et religion dans L'Afrique du Nord", Alger 1909. راجع :  
(٣١) المرجع السابق . ص ١٢٠  
(٣٢) حيار الشعر . ص ١٧  
(٣٣) المصنعة . ص ١٩١  
(٣٤) الديوان . شرح ح . ر . البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٨٦ ، ٢٧٣/٢  
(٣٥) زهر الآداب . ط ٤ . دار الجليل . بيروت ١٩٧٢ . ص ٤٢  
(٣٦) المقدمة . ط ٣ . دار إحياء التراث العربي . بيروت . ص ٤٩٩  
(٣٧) البيان والبيان . ط ٤ . نجح حسن السندري . مطبعة الاستقامة ، القاهرة . ١٩٤٧ ، ١/٧٩  
(٣٨) ابن رشيقي : والمصنعة . ص ٦٢  
(٣٩) انظر قصيدة سويد بن أبي كاهل البشكري في « المفضليات » . ط ٥ . نجح حمود شاكر وعبد السلام هارون . دار المعارف ١٩٧٦ ، ص ٢٠١ ، وانظر شد لسان عبد يغوث الحارثي ( المفضليات . ص ١٥٥ ) ، وهي عملية ترمز إلى حبس الشعر والخوف من أثره .  
(٤٠) المفضليات . ص ٥٨  
(٤١) راجع : Silvain Matton : "La magie Arabe traditionnelle" : Bibliotheca Hermetica, Paris 1976. p.21.  
(٤٢) راجع مقال مالك يوسف المطليبي : « الشعر في عصر العلم » . الحياة الثقافية العدد ٤٥ . تونس - نوفمبر ١٩٨٧  
(٤٣) والخيوان ، نجح فوزي عطوي ، مكتبة محمد حسن ، دمشق . ص ٥ . ت . ٤٥٠/٦ . راجع : أ . ش . حجاجي ، ص ٤٥  
(٤٤) « سطرغ الأرب » ، ط ٣ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص ٥ . ت . ٣٦٩  
(٤٥) المرجع السابق . ص ٣٦٧ - ٣٦٩  
(٤٦) جواد علي : « الفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام » ، ط ١ . دار العلم للملايين ومكتبة النهضة ١٩٧٢ ، ١٢١/٩ . وانظر المفضلية . ص ٤٠  
وأتان صاحب ذو قبيط رُقيبان عند إنشاد الشعر  
قال : ليهك وما استصرخه حائرا للناس قوال القلغ .  
(٤٧) والمصنعة . ص ١٨١ . راجعها كاملة في « الأخوان » ، طبة دار الثقافة ، بيروت ١٩٨٣ ، ٣٣١/٩ - ٣٣٢  
(٤٨) الديوان . طبة دار صافر ، بيروت ١٩٦٦ ، ٢١٥/٢  
(٤٩) « تاريخ الأدب العربي » ، ٣٣٥/١  
(٥٠) راجع جواد علي ، ٨٦-٨٥/٩  
(٥١) « الأخوان » ، ١٤٠/٩ ، راجع بلاشير ٣٣٩/١  
(٥٢) « الأخوان » ، ١٣٩/٢  
(٥٣) « الأخوان » ، ١٦٠/١٠  
(٥٤) « أسالي للرقص » . نجح أبي الفضل إبراهيم . ط ١ . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٤ ، ١٩١/١ . راجع جواد علي . ٨٥/١١ وحل البطل : « الصورة في الشعر العربي » . ط ٣ ، دار الأندلس ، ١٩٨٣ ، ص ١٩٣  
(٥٥) « الشعر والشعراء » . نجح أحمد محمد شاكر . ط ٢ ، دار المعارف . ١٩٥٨ . ص ٧٩  
(٥٦) « والمصنعة » ، ص ١٨١  
(٥٧) « الشعر والشعراء » . ص ٧٩  
(١) راجع هذه المسامات وغيرها في « حيار الشعر » لابن طباطبا العلوي ( ط ١ . دار الكتب العلمية ، بيروت . ١٩٨٢ . ص ص : ٣٧ - ٤١ ) مع شواهد شعرية كثيرة .  
(٢) نفسه . ص ١٦  
(٣) جابر مصفور : « مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي » . ط ٣ . دار التنوير . بيروت ١٩٨٣ . ص ٤٦  
(٤) ميواته . نجح عبد المجيد الغزالي . دار الكتاب العربي . بيروت . ١٩٨٤ .  
(٥) « اللسان » : مسافة ( قصير ) . ص ٤٠ ص ٢٢٧٣ - ٢٢٧٨ ، دار المعارف . ص ٥ . ت .  
(٦) القرآن : سورة البقرة . الآيات : ٨ - ٩ - ١١ - ١٢ . وراجع بلاشير : « تاريخ الأدب العربي » ، ترجمة إبراهيم الكيلاني . ط ١ . الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر . ( ١٩٨٦ ) ، ١/٣٣٤  
(٧) « تاريخ الأدب العربي » ، ٤٦/١  
(٨) « اللسان » . مادة ( سحر ) : ١١١/١٩٥٢ .  
(٩) المرجع السابق .  
(١٠) « كتاب السحر والشعر » ، طبع المعهد الأسباني - الإسلامي للثقافة ، مدريد ١٩٨١ ، ص ٩ : وهو كتاب شديد الإغراء بعنوانه ، رآه في الخلدن بصلة الشعر بالشعر ، غير أنه - لسوء الحظ - لا يكاد يجاوز هذا ، إذ هو ، بعد عنوانه الموحى ، والإشارة التي نقتناها أهلها من المقدمة ، ينقلب إلى كتاب اختيارات شعرية أغلبها لمعاصري المؤلف من شعراء الأندلس ، جعلها في مختلف أعراس الشعر ، وأرادها زادا تنقيها وأصلا ليا ليعطي أبنائه .  
(١١) ابن رشيقي القيرواني : « المصنعة » ، نجح أبي الدين عبد الحميد . ط ١ . مطبعة حجازي ، القاهرة . ١٩٣٤ ، ١/٤٤  
(١٢) أبو هلال العسكري : « كتاب الصناعات » ، نجح أمين الحانسي . ط ٢ ، القاهرة . ص ٥ . ت . ٢٥٧  
(١٣) « اللسان » ، ص ٣ ص ١٩٥١ - ١٩٥٤  
(١٤) المرجع السابق .  
(١٥) القشيري : « الرسالة القشيرية » . القاهرة ١٩٦٦ . راجع : عثمان حسن المرادي : « الشعر الصوفي حق القول منيرة بغداد وظهور الغزالي » ط ١ . دار الرشيد . بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٩  
J. A. Rony: La magie, P. U. F. Paris. 1930- p.82.  
(١٦) انظر : Encyclopedie Universelle, X- 293.  
(١٨) بشار بن برد : الديوان . نجح محمد الطاهر ابن عاشور . طبة الشركة الفرنسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر . 88-1.1966 .  
(١٩) « مغالب الوزيرين » . نجح إبراهيم الكيلاني . طبة دار الفكر . دمشق . 1961 . ص 274.  
(٢٠) "Essai sur L'origine des langues", Ed. A. BELIN, 1917, P.1.  
(٢١) أحمد شمس الدين حجاجي : مقال « الأسطورة والشعر العربي » . مجلة « فصول » ، ١٩٨٤/١ ص ٤٣ .  
(٢٢) كارل بروكلمان : « تاريخ الشعوب الإسلامية » . ترجمة نيه فاروس ومغير البليكي ط ١٠ ، دار العلم للملايين . بيروت ١٩٨٤ ، ص ٢٩ .  
(٢٣) J. A. Rony : ( الإحالة ١٦ ) ، ص ٢٤  
(٢٤) ماكس أنستين : مقال « الأدب في عصر العلم » ، ضمن كتاب « الأديب وصناعته » اختصار وترجمة جبرا إبراهيم جبرا . ط ٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ١٩٨٣ ، ص ٥٠ .  
(٢٥) أ . ش . حجاجي . مرجع سابق . ص ٤٤  
(٢٦) المعهد الجديد . الجيل موحنا . الإصحاح الأول . الآية ١ . وراجع حجاجي . ص ٤٣  
(٢٧) ص . الآية ٨٢

- (٩٠) « الخصائص »، نج. محمد علي النجار. ط ٢، دار الهدى، بيروت، د.ت. ص ص ١٣ - ١٥، وراجع: بلاشير « تاريخ الأدب... » ١/ هاشم ص ٣٤٦
- (٩١) « بلوغ الأرب »، ٢٨/١.
- (٩٢) « أش. الحجاجي »، ص ٤٨
- (٩٣) « راجع بلاشير: ١/ ٣٤٦ »
- (٩٤) « أنظر أخبار الأعراس في الأغاني »، ١٠٤/٩ - ١٢٥
- (٩٥) « ابن طباطبا: « العيار »، ص ص ١٢٥ - ١٢٦ »
- (٩٦) « ابن رشيد: « الصلوة »، ص ص ٢٩ - ٣٦ ( حيث زوج الأعراس بالشعر بنات المخلوق سراً القوم وكان مصلحاً نكرة، وقصة الخطبة وبني أنف الناقة، وقصة جبريل وغير... )
- (٩٧) « لسان الدين بن الخطيب: « (الإحالة رقم ١٠) »، ص ١٠.
- (٩٨) « محمود حسن أبو تاجي: « الرقعة في الشعر العربي »، ط ٣، مكتبة دار التراث، المدينة المنورة ١٩٨٤، ص ٦٤
- (٩٩) « الأغاني »، ١٤٤/٣
- (١٠٠) « نفسه ٥٧/٢ »
- (١٠١) « ابن الخطيب: ص ٢٢ »
- (١٠٢) « لسان العرب »، ٤٤٢٢/٦.
- (١٠٣) « جون كورانسوم: مقال: « الشعر كلفة بدائية »: « (الإحالة رقم ٢٤) » ص ٨٥
- (١٠٤) « أنظر: Paul Zumthor: "Discours de la poésie orale", Poétique, N° 52, Novembre 1982, p. 394.
- J.A. Rony: pp. 115- 116 (١٠٥)
- (١٠٦) « ماكس أنستين: « (الإحالة رقم ٢٤) »، ص ٤٨
- (١٠٧) « أدونيس: « (الإحالة رقم ٧٣) »، ص ص ١٢٦ - ١٢٧
- (١٠٨) « نفسه »، ص ص ١٣٨ - ١٣٩
- (١٠٩) « أبو تمام: « الديوان »، نج محمد عبده عزام، طبعة دار المعارف، ١٩٠١، ص ٣٤٩
- (١١٠) « أبو نواس: « ديوانه »، ص ٢٦٤.
- J. A. Rony: pp. 111-112. (١١١)
- (١١٢) « عز بن جبلة: « نج حسين عطوان، ط ٣، دار المعارف ١٩٨٢، ص ص ٨٢ - ٨٣.
- (١١٣) « نفسه »، ص ٩٥
- (١١٤) « الشريف الرضي: « ديوانه »، ط. دار صادر، ٣٨٧/١
- (١١٥) « بشار - الديوان »، نج الطاهر ابن حاشور، ٨٨/١.
- (١١٦) « المتنبي: « الديوان »، نج البرقوقي، ١٤٧/١.
- (١١٧) « نفسه »، ٩٧/١.
- (١١٨) « نفسه »، ٢٤٠/١.
- (١١٩) « بشار: « الديوان »، نج بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص ١١٤.
- (١٢٠) « القاضي الجليلي السمدى: « ابن الخطيب »، ص: ١٦.
- (١٢١) « أورد البين ابن الخطيب - في المرجع السابق ص ١٩ - غير متسويين.
- (١٢٢) « حمد بن علي النوري: « ابن الخطيب »، ص ١٩.
- (١٢٣) « المتنبي: « الديوان »، ج ٢، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣.
- (١٢٤) « نفسه »، ٣١٧/١.
- (١٢٥) « المجنون: « الأغاني »، ٢١/٢.
- J.A. Rony: pp. 112- 113. (١٢٦)
- (١٢٧) « ابن كنية: « الشعر والفراء »، ص ٦٦
- (١٢٨) « المجنون: « الأغاني »، ٦٧/٢
- (١٢٩) « راجع: J.A. Rony: pp 114 (الفصل المتعلق بالفن والشعر)
- (١٣٠) « بدر شاكر السياب: « أنشودة المطر »، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٩، ص ص: ٤٦ - ٤٧.

- J. A. Rony: p.11. (٥٨)
- (٥٩) « إنست فيشر: « ضرورة الفن »، ترجمة أسعد حلهم، الهيئة المصرية... ١٩٧١، ص ٥٣
- (٦٠) « ج. ح. الموالي: « (الإحالة ١٥) »، ص ٢٧
- (٦١) « الأغاني »، ٣٣١/٩، وعمر فروخ: « تاريخ الأدب العربي »، ط ٢، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩، وراجع: أ. ش. حجاجي، ص ٥٢.
- (٦٢) « تولى سنة ٧٠٩/هـ »
- (٦٣) « أنظر قصته في الأغاني »، ج ٨، وراجع حجاجي، ص ٥٣.
- (٦٤) « تاريخ الأدب العربي »، ١/ هاشم ص ٣٣٧
- (٦٥) « ١٠٨/١٠ »
- (٦٦) « راجع بلاشير: ١/ ٣٣٧
- (٦٧) « راجع جيسس فريزر: « الفصن الذهبي: دراسة في الشعر والذنين »، ترجمة أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.
- (٦٨) « الملحمة »، ص ٤٩٩.
- (٦٩) « حل البطل: « (الإحالة ٥٤) »، ص ٢٢٩، وراجع: فريزر: « الفصن الذهبي »، ص ٢٤٩ وما بعدها، حيث يتعلق الأمر بالتحكم في الخطر عن طريق السحر.
- (٧٠) « (كذا) في ديوان امرئ القيس. نج محمد أبي الفضل إبراهيم، ط ٣، دار المعارف، ص ٧٧ وحل البطل: « ص ص ٢٣٣ - ٢٣٤، مع اختلاف طفيف، ولي وزنه بعض الخلل.
- (٧١) « ماكس أنستين: « (الإحالة رقم ٢٤) »، ص ٤٩.
- Jules Monnerot: "La poésie moderne et le sacré", Paris, Gallimard 1945, p. 17. (٧٢)
- (٧٣) « أدونيس: « مقدمة للشعر العربي »، ط ٤، دار الصخرة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٩.
- Albert Beguin: "Poésie et occultisme" dans "Critique" N° 19, 1947. (٧٤)
- J.A. Rony pp. 122-123. (٧٥) راجع:
- (٧٦) « إنست فيشر: « ضرورة الفن »، « الترجمة العربية، فصل البدايات الأولى للفن »،
- (٧٧) « بلاشير: « تاريخ الأدب العربي »، ١/ ٤٧ وما بعدها.
- J.A. Rony: p. 15. (٧٨)
- (٧٩) « الأغاني »، ٩/١٤
- (٨٠) « أنظر حديث الألويس في « بلوغ الأرب » (ص ص ١٤ - ١٥) عن قول العرب للميت « لا تبعه »، وقوله بيت مالك بن الربيع: « يقولون لا تبعه وهم يدفنونني وأين مكان البعد لأمكاننا » وراجع التحليل الضال لهذه الظاهرة في: M. Abdessaleem: "Le thème de la mort dans la poésie Arabe", P.U.T., pp. 97- 101.
- (٨١) « أنظر حل البطل: « (الإحالة ٥٤) »، ص ص: ٢١٨ - ٢٢٣ مع أمثلة كثيرة.
- (٨٢) « بروكلمان: « تاريخ الأدب »، ٤٦/١ وراجع جواد صلي: « الفصل... »، ٤٤٤/١.
- (٨٣) « حل البطل: « ص ص ١٩٢ - ١٩٣، وراجع أمالي المرقطبي: ١/ ١٣٥، وديوان بشر، ط ٢، نج عزاء حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٠٧.
- (٨٤) « اللسان »، ٤٦٢٧/٩.
- (٨٥) « راجع بلاشير: « تاريخ الأدب العربي »، ٣٩١/١.
- (٨٦) « بروكلمان: « تاريخ المذهب الإسلامية »، ص ٢٩
- (٨٧) « اللسان: « مادة (نفس) »، ٤٥٢٤/٦ - ٤٥٢٥
- (٨٨) « اللسان: « ٣٧٠٧/٥ - ٣٧١٠ »
- (٨٩) « أنظر: « العملة »، ص ص ٣٦ - ٣٧، وراجع تعليق عمر فروخ في « تاريخ الأدب العربي »، ٦٧٤/١.

# إلهام الخلق الفني

محمد ياسر شرف

حققت الإنسانية خلال الحقبة القصيرة الماضية من هذا القرن تقدماً ملموساً وسريعاً في جميع أنواع العلوم ، ولاسيما في مبادئ العلوم الإنسانية والمعمارية ، بالقياس لما أنجزته في حقب تاريخية سالفة . ولقد حظى الفن باهتمام عدد كبير من العلماء السيكلوجيين ، بل إن عدداً لا بأس به منهم قد وقف اهتمامه على دراسة ما يتصل به من تفصيلات جزئية ، كمجليات الإبداع أو العبقرية الفنية وعوامل الابتكار وظروفه وغير ذلك .

وعلى الرغم من الاختلافات المذهبية والمدرسية بين علماء النفس ، الذين تناولوا ظاهرة ( الخلق الفني ) بالدراسة والبحث والاختبار ، فقد ألفت أضواء مفيدة على واقع النتاج الفني ، بوصفه جزءاً من الإنجاز الثقافي والإنساني . وهكذا هدت البحوث والدراسات يكمل بعضها بعضاً ، ويبسّ بعض ثمرات ظهرت في جهود بعض ، وهذا ما أدى إلى تواصل الدراسات والاختبارات وتأزرها وتعاونها ، في إضاءة جانب أكبر من المجهول الخلفى الذى كانت تقع فيه حقائق الخلق الفني في زمن مضى .

سأحاول فيها على أن أعرض بجانب واحد من جوانب الخلق الفني هو « الإلهام » بشكل بسيط وموجز إلى حد ما . وإذا كانت الأقوال والآراء التى يقدمها التراث الإنسانى في هذا الموضوع كثيرة جداً ، لأننى سأعرض لما أراه بمثابة فُرى متميزة في دراسة الإلهام أو تحليله أو تعليقه ، آخذاً بنظام السبق الزمنى للدراسات وليس الأهمية العلمية ، ثم أبسط رأى الشخصى في موضوعة الإلهام هذه ، على ضوء ما توصلنا إليه .

نبتعد عن ( الدور المنطقي ) الذى تقع فيه كثير من الدراسات الفنية ، عندما نعرّف الجمال بأنه ما يجعل الشيء جميلاً ، ونعد الجميل ما انطوى على الجمال أو دخل في إطار المشكلة الجمالية . ثم إننى في الوقت نفسه أميل إلى حسابان ( الفن ) مجال الفاعليات التى تتخذ هدفاً لها تحقيق الجمال في نتائج ما ، باستخدام وسائل وأدوات ذات تقنيات معينة ، وباعتقاد مهارات متنوعة الأساليب . وهذا يعنى أننى أنظر إلى ( الإبداع الفني ) بوصفه فاعلية إنسانية ، تستهدف تحقيق الجمال من خلال علاقات محدودة تقيمها بحسب نسق معين ، فتتناول الشكل والمضمون في وقت معاً ، على درجات متفاوتة في كل منهما . وعلى هذا النحو تغدو ( العبقرية الفنية ) عادة

ارتبط مفهوم الإبداع الفني بمفهوم الجمال في غالب الحقب التاريخية ؛ وكان ذلك سبباً في ظهور دراسات متباينة المنهج والأهداف ، أخذت على عاتقها إبراز السمة الاستيطاقية لمباحث الخلق الفني والإلهام بصفة خاصة . وميز الدارسون بين ما هو ( جمالي ) بوصفه علامة في الأثر الفني ، وما هو ( فني ) بوصفه إطاراً يحتاج إليه النتاج المدرّوس . لذا سأميز بين هذين اللفظين في الاستخدام ، فأدلل بكلمة « الجمالي » على الموضوع المتصف بالجمال أو الجمالية ، وأعني بالجمال صفة معنوية تتوافر في موضوع مادي ، وتحقق لدى مدركها شعوراً بالرضى أو القبول أو الراحة ، يرجع حالة بقائه على حال انقضائه . وبهذا التعريف الذى أقترحه للجمال

تلك « الشخصية المتميزة » التي يتحل بها من « يمتلك مواهب خاصة » وحالات خاصة ، وطرائق للتلقى خاصة أيضاً . إن الزعم بوجود « وحى » يتنزل على الفنان ، أو « إلهام » يتلقاه من « قوة خارجية » ، يدين بجذوره لتلك الحقبة البعيدة من عصر ما قبل التاريخ ، وإن لم يكن ذلك قد اتخذ شكل دعوة منظمة أو نظرية واضحة إلا بعد مرور وقت طويل .

ثم أكد الإغريق - من بعد - ولاسيما سوفوكليس وأرسطوفانيس وأفلاطون وأرسطو - أن « الفن يمثل عالماً معيارياً أفضل ، قوامه أفراد أكثر رفعة من الناحية الأخلاقية »<sup>(٦)</sup> . كما وصف الفن بأنه « أرقى مظهر للروح الإنسان »<sup>(٧)</sup> . وذهب أرسطو في « فن الشعر » إلى أن ثاثيل « بوليكتوس » وشخصيات « هومروس » أفضل منا - نحن أنفسنا . وإذا كان الفنان قد تفاوتوا في مراتبهم التي شغلوها في المجتمع علواً وأهمية ، بوصفهم تلك الفئة الخاصة التي تم اصطفاؤها لتلقى الإلهام ، فإن ما لا شك فيه أن الشاعر قد حظى - منذ بداية العصر اليوناني الروماني إلى نهايته - بتقدير فريد دون سائر أقرانه ، بوصفه نبياً أو عرافاً ، ومناجى الشهرة ومفسر الأساطير .

ويعود الفضل إلى الرومان في التفرقة اللفظية بين مفهومى « الفن » و « الحرفة اليدوية » . وهم المسؤولون عن حساب الفنون نوعاً من الأعمال الراقية ، والمهذبة ، والجميلة . وما يزال رأى السائد حتى اليوم هو أن « الفن عمل غريزي تقوم به أقلية من ذوى المواهب بين الناس » وهو في جوهره يفرم على الإلهام ، مثلاً يقوم من حيث التعبير عنه وإبرازه على الشخص<sup>(٨)</sup> .

وللتدليل على ذلك « الشئ » الغامض ، « ذلك الجانب من تجربة الفنان الذي يمكنه من إبداع إنتاجه الجميل أو الرائع أو الفريد - على أقل تقدير - تحيل الإغريق ( الآلات ) بقصد تفسير « الترتيب السرى » الذى ينفى على بعض المعرفة ، أو بعض الآثار البشرية ، جالاً يفوق الجمال الإنسان »<sup>(٩)</sup> . فاسم الآلات يدل لديهم - غالباً - إلى جانب المنح الإلهي للإلهام ، على الإلهام نفسه . وأهم ما برز في هذا الشأن عند الإغريق نظرية أفلاطون .

إنتاج ، تتجلى في قدرة الفنان على الدخول في فعاليات وحساسيات انفعالية تنقله إلى إنجازات جمالية ، إلى إبداع فنى يظهر - غالباً - بشكل فجائى ، هو ما يطلق عليه اسم ( الإلهام ) .

وللحديث عن « ميكانيزم » الإلهام وتعرف وضعه ، لابد من العودة إلى تواريخ الفنون والآداب ، والإبداع بعامة ، التي كانت سجلاً حافلاً لذلك . فقد ارتبط مفهوم الإبداع الفنى بدلالة الإلهام منذ القديم ، بوصفه الحالة التي يكون فيها الفنان تحت تأثير ورود سيل من ( الأفكار المجهولة المصدر ) ، يتلقاها دون جهد يذكر ، ويعتمد إلى إخراجها من حيز الخفاء إلى العالم الخارجى ، بوساطة أدواته التي يستعملها .

ما برح الإلهام غامضاً مجهولاً في مصدره وتكوينه وحالات وروده وخصبه ، فاختلقت في ذلك كله الآراء والتضدات والاهتمامات<sup>(١٠)</sup> . وصفت فئة من المفكرين الإلهام بما هو ( منحة إلهية أو إلهام ) من قوة خارجية ، فعده ( الغزالي ) كالضوء من سراج الغيب يقع على قلب صافٍ لطيف فارغ<sup>(١١)</sup> ، في حين أعلن آخرون أن « مشكلة الإلهام في الفكر ، والإلهام في النبوغ الفنى وفى كل نبوغ ، هى مشكلة فنية بالتحريف » ولذا يقصر العلم ، حتى علم النفس وحده ، عن النفاذ إلى سرها ويلوغ حقيقة منطلقها . وليس يلزم بهذا اللغز إلا مسمى فلسفى ينطلق من العلم ويجاوزه ، وينفذ إلى الحياة ويتعمق فهمها ووعياها بالشعور المتعاطف معها . . وهذا يستلزم جولة تجاوز عمر إنسان واحد ، ورحلة إلى أبعد من بيئة واحدة ، وعصر واحد<sup>(١٢)</sup> . وما يستتبع ذلك من إمكانات وجهود ودراسات .

وقد رد ( فرويد ) الإلهام إلى حالة من حالات اللا شعور ، هى ( التسامى ) ، ورأى ( يونج ) أن مصدره ( الإسقاط ) فى اللا شعور الجمعى ، أما ( برجسون ) فقد رده إلى ( الحدس ) ، ووجده آخرون ( ميزة ) تند من الوصف والتفسير مهما كان من شأنها ، وأنكرت فئة وجوده أصلاً . وفيما يل عرض لأهم هذه الاتجاهات .

## الأصول التأسيسية :

يبدو أن القول باختلاف الفنان عن الإنسان العادى قول قديم جداً فى تاريخ البشرية ، إذ تطلعتنا نتائج البحوث الأنثروبولوجية فى الأوضاع السائدة فى عصر ما قبل التاريخ على ( الفنان الساحر ) الذى كان « أول مثل للتخصص وتقسيم العمل » ، وقد انبثق من بين صفوف المجموع غير المتمايز ، إلى جانب الساحر والطبيب ، ومهد الطريق لظهور طبقة الكهنة<sup>(١٣)</sup> . وقد كانت « مهنة الفنان متميزة بدرجة تكفى لكى يرتزق صاحبها منها ، منذ وقت مبكر فى تاريخ مصر القديمة »<sup>(١٤)</sup> .

ولقد كرس القول بأن الفنان إنسان غير عادى مجموعة من الاعتقادات ، عُدت صفة لازمة وضرورية لتحصيل فكرة كافية عن

## النظرية الأفلاطونية :

يرى أفلاطون أن القوة الفنية الخالقة ، أو المقدرة الإبداعية ، واحدة فى الفلسفة والفن ، وهى « الحماسة أو الحب - لإيروس » ، وأن الإنسان حين يتذكر ما رآه من « صور يوميات » فى حياته السابقة - عالم المثل الذى كانت تحيا فيه النفس - ويضاهى هذه الصور بالأشياء المقابلة لها فى العالم الحسى لا يشعر بالجزع ، ثم يشعر بحماسة شديدة نحو التعلق بهذه الصور . هذه العاطفة أو هذا الوجدان ، هو مزيج من الحماسة والجزع والدمثة وحب الاستطلاع . « وعندما تستولى حال الهذيان على نفس نقية حنون توقظها ، وتجد جميع الحوادث الرفيعة التى لا تحصى عند

الأقدمين ، فتجلى في أغاني وقصائد ، وتضطلع بتربية الأحفاد . ولكن الذى يدنو من أبواب الشعر من غير أن تنفخ فيه الآلات هذيانه ، وهو يحسب أن الفن يكفى لجعله شاعراً مجيداً ، سيظل بمنأى عن الكمال ، وإن شعر الإلهام ليكشف شعر الحس السليم»<sup>(١٠)</sup> .

وذهب أفلاطون إلى القول بأن أفضل الشعراء يدينون بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحباسة ، ولنوع من الغيبوبة ، وهم في هذا يشبهون « كهان الإله سبيل » ، الذين لا يرقصون إلا إذا خرجوا من شعورهم ، فلا يمتثلون على أغانيهم الحلوة إلا تحت تأثير الوحي والنشوة . فالشاعر كائن خفيف يحمل أجنحة ، ويتصف بالقدسية ، لكنه غير قادر على التكليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به خارج نفسه وأفقده عقله . ويظل أى إنسان عاجزاً عن قرض الشعر ، إلى اللحظة التى يدخل فيها هذه الحالة .

من هذا يبدو أن أفلاطون قد جعل مجال الفن هو الوحي الإلهي ، وأن كل موضوع من الموضوعات التى يتناولها الشاعر إنما تدفعه إليه « ربات الشعر » . لذا فإن الإله يمكن أن ينزع العقل عن الشعراء ، ويستخدمهم كهناً أو أنبياء أو سحرة ملهمين ، من حيث هم أداة تحدث القوة الساقطة على ألسنتهم . وقد وضع للتعلم مراتب أولها « التعلق بالأشياء الجميلة » ، لأن الصور أظهر ما تكون بالنسبة إلى المحسوسات في المحسوسات الجميلة . ورأى أفلاطون أن الإنسان يشعر - من ناحية أخرى - بنزعة نحو « التشبه » بهذه الصور التى رآها في العالم السابق ، من حيث خلودها ، فيعمل على أن يستمر ويكون خالداً . هذه النزعة إلى الخلود تتحقق عن طريق الولادة ، أى فريضة الإنتاج . وهذا ما يجعل الفنان - إذ يقدم إبداعه - إنما يحاكي ذلك الجمال الذى يجتذبه ويحقق خلوده . وحالة الولادة أو الإلهام هذه مقتصرة على فئة مصطفاة ضئيلة من الناس ، اجتنبتهم الآلهة لهذه المهمة ، فغدوا متميزين بذلك .

وقد وصف أفلاطون طبيعة الإلهام في محاوره « فيدر » بقوله : « عندما يتم اطلاع امرئ » ، أو عندما يكون امرؤ قد تأمل غالباً الأشياء الساقطة ، فإنه يدرك أحياناً ببصيرته - على نحو من الانحاء - محاكاة سميكة للجمال الإلهي ، أو يدرك في جسد من الأجساد بعض سمات الجمال المثالي . إنه يرمش على الفور ، ويشعر في داخله بحركة بعض هيجاناته السابقة ، ثم إنه يجمل هذا الشيء الجميل الذى يتعلق به بصره إجلاله لأحد الآلهة . ولولا الخوف من انهماك بالعتة ، لقدم إليه قرابين ، كما يهدى إلى وثن أولاه . إن شعريته كعشيرة الحمى تتأهب عند رؤيته ، وتبدل لونه ، وينصب عرقاً ، ويشعر بأن ناراً طريفة تحرقه ، وما يكاد يلقى بعينه نفحات الجمال حتى ترتفع حرارته ، ويستمد من ذلك جوهر أجنحته . وهذه الحرارة تذيب القشرة التى كانت تمنعه من الإنبات ، لشدة حبسها في الجفاف زمناً طويلاً ، وتنفخ ساق الجناح بتأثير سيالة التفحات الغذائية ، وينمو من الجذر حتى يشمل النفس كلها ، فقد كانت الروح أجنحة كلها»<sup>(١١)</sup> .

هكذا يبدو أفلاطون ، الذى رأى في الإلهام حالة تلقى لما هو خارجي . وقد لجأ إلى تخيل قدرات فيزيائية مؤثرة ، تحمل متلقى نفحات الجمال الذى ترتفع حرارته دون أى سبب مسوغ غير افتراض ذلك ، إلى امتلاك أجنحة تخلق به إلى الأشياء الساقطة . وهو يستخدم لذلك تشبيهات طبيعية ، تسطح فكرة الإلهام ولا تبسطها : « ذوبان القشرة المانعة الإنبات ، الحباسة في الجفاف » ، « فيزيولوجية » « انفتاح ساق الجناح بسيالة التفحات الغذائية » ، « بيولوجية » « النمو من الجذر وشمول النفس كلها » ، « مسبوبة بخيال بعيد كل البعد عن الواقع والتجربة وشهادة الحواس . وهذا ما يجعل حديث أفلاطون عن الإلهام - على المستوى التفصيل النفسى - لا يقدم أكثر من فكرة نفيد بأنه « حالة معقدة غامضة » ، تستغرق الفنان المختار بصفة خاصة ، حين إبداعه إنتاجه . ويتطلب ذلك منا الإيمان بمجموعة من المسلمات التى لا برهنة عليها ، إضافة إلى « حالة ذوبان القشرة المانعة من الإنبات » ، وما فيها من نتائج لا يقبلها الاتجاه الأفلاطوني نفسه في الإلهام . وهذا - بالطبع - لا يضيف لميدان علم النفس أى جديد مفتح في موضوع الإلهام ، ويشف - فيما يشف - عن أن فلسفة الفن عند أفلاطون هي مجرد فكرة ( السمو ) عما هو أرضي ، إذ لا يعطى الجمال - مطلقاً - على مستوى الحياة الإنسانية العادية ، بل هو معدوم على هذه الأرض ، وموجود فوق العالم أو ما وراءه»<sup>(١٢)</sup> . ولذا ينبغى أن نجهد لنبدأ - أكثر ما يمكن - من الجواهر والأفكار ، أن نشارك في نماذج الأشياء لنتمكن من تحس جلالها العميق .

وقد استمر هذا الاتجاه في تفسير الإلهام ، في المذهب الرومانسي الذى كَوَّن مجموعة من الآراء والأفكار عن كل ما هو « غير طبيعي أو فوق طبيعي » ، اصطفت بلون التصوف الذى كفل رفع فكرة الوحي أو الإلهام إلى مرتبة عليا غير عادية . لقد ذهب « فيكتور هوجو » إلى إن الشاعر ساحر يسمع ويردد ، كما كانت تفعل قوة الماضي التى هي « ما يقول لسان الظلال » . ورأى « شيللى » أن الشعر كشف عن الغمام حقاً ، وأن الشاعر ينقل إلى الناس رسالة من عند الله»<sup>(١٣)</sup> .

### اتجاه ابن عربى :

أما العرب ، الذين وصلتهم نظرية أفلاطون بعد أن قرأوا تعاليم القرآن في « الوحي » للأنبياء ، واستنبطوا « حدس » المؤمنين والمعارفين ، فكانت لهم في موضوع الإلهام نظرتان :

تعتمد الأولى الكيان الأفلاطوني العام ، وتختلف في النسب والاصول وحديثات التلقى وكيفية التمرغ . وأبرز من يمثل هذا الاتجاه الصوفيون ، وعلى رأسهم « يحيى الدين بن عربى » . وتنتقل النظرة الثانية من تأويلات واعتبارات تدعى لنفسها الاتسام بصفة « الاستقراء » ، لاسيما كما وردت في بحوث أرسطو ، ومثلها الفلاسفة الإلهيون ، ومنهم « أبو على بن سينا » .

الدين - هي أن هنالك منبعاً آخر للإلهام ، هو « الذات الإنسانية أو الحقيقية الخالدة » ، الكامنة في الإنسان ، من حيث هو دليل ظهور الوجود « الحق » . وتلك الحقيقة لا يتأها الخطأ ، ولا يعنى بها الخطئ ، مرهونة بتخلية القلب والذهن عن شواغل الحياة الدنيا وتفاهاتها ، ومرتبطة بتخلية القلب بذكر الخالق الذي براها ، والامتثال للعبودية الحقبة التي هي أصل كل معرفة وعلة كل علم .

### النظرة السينائية :

أما ابن سينا فقد نظر إلى الإلهام على أنه « حدس أو إشراف » يتحصل في النفس ، فتدرك الموجودات والمعقولات ، بما تستفيده من « العقل الفعال » . وقد تكون هذه الحالة - أحياناً - بمثابة « الرؤيا » ، فيقول : « متى أخذت أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعينها ، حتى أن كثيراً من المسائل اتضح لي وجوبها في المنام »<sup>(١٨)</sup> .

رأى ابن سينا أن للإنسان « نفساً عقلية » ذات وجهين ؛ يتجه أحدهما نحو الجسم ، ويعمل كالعقل العلمي بمساعدة « الهيئة الظاهرة العليا » ، والوجه الآخر معرض لقبول « الصور العقلية » والحصول عليها . والغرض من ذلك - عنده - أن تكون النفس العقلية عالماً معقولاً ، تصدر عنه صور الكائنات ونظامها العقلي . وهو يقرر أن ليس في الإنسان إلا أنه ذو قابلية صالحة للحصول على العقل الذي يساعد العقل الفعال . ويشير إلى أن السبيل إلى ذلك هو إزالة الموانع التي تحول دون اتصال العقل بالظروف الصالحة لاستيعابه ، وهو البدن .

هذا الحدس ؛ التوصل إلى العقل الفعال ؛ الاتصال بالله وملائكته ، على درجات متعددة من حيث القابلية والاستعداد ؛ فالناس يتفاوتون في الحدس كثراً وكيفاً ؛ منهم من لا حدس له أبداً ؛ ومنهم من له حدوس في أكثر المطلوبات أو كلها . كذلك فإن بعضهم أسرع في الحدس من بعض ، لشدة صفاء النفس ، أو شدة الاتصال بالمبادئ العقلية . والإبداع الفنى - بل كل إبداع - لا يتحصل إلا بوصفه حدساً من تلك الحدوس .

فالإلهام ، أو الحدس أو الوحي ، يهبط على البشر لسعدتهم ، إذ كما أن للنفس في الحالات العادية تأثيراً على أعضاء الجسم ، فإن لها أيضاً حالات سامية تستطيع فيها أن تبلغ « منزلة النفس التي ليست هيولانية ؛ تلك النفس القوية القادرة على اختراق العالم غير المقاوم ، فيغدو كثير من الأشياء الغامضة مريئاً لصاحب تلك النفس ، حتى كأن شعاعاً من نور يتصب على المجهولات وهي في حالة الظلام ، فيكشف له حقيقتها »<sup>(١٩)</sup> . وهذه هي أصل حالات الإلهام ؛ هي أرفع مراتب النبوة .

إن ما أضافه ابن سينا إلى مفهوم الإلهام هو عده طريقة لتحصي المعرفة ؛ طريقة لاستكمال الحصول على علم . من العقل الفعّال بصفة خاصة . وهو - بهذا - يجعل الحدس قابلاً للزيادة والمقصود

يقرر ابن عربى أن « العبد هو محل الإلقاء الإلهي من خير ومن شر شرعاً ؛ وهو لوح المحو والإثبات . . فاللسان قلم القلب ، تكتب به بين القدرة ما تملى عليه الإرادة من العلوم ، في قرطيس ظاهر الكون »<sup>(٢٠)</sup> . وهذا يعنى أن الإلهام طبيعة إنسانية لصيقة ، ومتوافرة لدى جميع البشر ، تحقيقاً للخضوع إلى « إله مفارق » ، به يتقوم الخلق

وقد ميز شيخ الصوفية بين حالات الإلهام ومراتبه ، ودرجات صفاته واثلافة مع ناموس الطبيعة وأصل الشريعة ، في الخبر والكمال والصدق ، فرأى أن ذلك صفة ممنوحة من الله ، ومحفوظة بدأب الجهد ومدى الاجتهاد في العبادات . وهو يقص علينا في كتابه « الفتوحات المكية » عدداً من الخواص والمجاهدات ، استدعاها ورأها في يقظته ، فجرت في نفسه ينابيع « الكشف والإلهام » . وهو يفيدنا عن علاقته بأستاذه « أبي يعقوب بن يوسف الكوسى » قائلاً : « كان من صدقى في صحبته أن أتمناه في بيتي لمساءلة تخطر ، فأراه أمامى ، فأسأله ويحيى ، ثم ينصرف »<sup>(٢١)</sup> . إلى غير ذلك مما يحتاج إلى كثير من التسامح في التصديق والتسليم به ، بعيداً عن كل تحقيق علمي أو تجريبي .

عُد ابن عربى « الإلهام ظاهرة ممكنة » الحدوث لأى إنسان ، ولكن بتفاوت ، ووضع لذلك شروطاً منها :

(أ) إيمان الإنسان بقدرة القوة المفارقة ووجودها .

(ب) كونه صافى الذهن والقلب .

(ج) استعداده لإدراك لطائف المعرفة .

وقال بوجود « أراضٍ سحرية عجيبة » في باطن الإنسان - قصد بها الحقيقة أو الروح - لا يمكن أن يسلكها « إلا الخواص من سائر الخلق » ، لقدرتهم على التعالى والسمو عن مطالب هذه الحياة الفانية<sup>(٢٢)</sup> . وقد عُد الإبداع الحقيقى ما تجود به القدرة الإلهية ، الجميل الذى يحب الجمال ، وربط ذلك بما أسماه « قوة الخيال » ، التى تختلف من إنسان إلى آخر ، ووصف حالته في أثناء تلقى الإلهام بقوله :

إذا نزل الروح الأمين على قلبى  
تضمض تركبى وحن إلى الغيب  
فأودعنى منه علوماً تقدست  
عن الحدس والتخمين والظن والرئب

وقال عن كتابه الفتوحات : « ما كنت منه حرفاً إلا عن إملاء إلهي وإلقاء رباني أو نعت روحاني في روع كيان . هذا جملة الأمر ، مع كوننا لسنا برسل مشرعين ولا أنبياء مكلفين »<sup>(٢٣)</sup> .

كذلك يبدو أن ابن عربى - كأفلاطون - يرى في الإلهام فيضاً يصفه الإنسان من خارج الذات ، وأنه نوع من الهبة الخاصة وجود ، له شروط نفسية واعتقادية لابد من توافرها . والنقطة التى يصعبها إلى التصور الأفلاطون - بعد ترك عالم المثل بمقتضى

حدوده المغلفة»<sup>(٢١)</sup> «في مقال لها عنوانه  
«رؤيا شاعر» عز  
المعظم ، في أنواع  
الرؤيا التي تثير إعجاب  
مثل «موسى» ، يرى الإله خلال العليم . «أما «لاهب»  
فقد رأى «الفنان» نلسم ، ولكن في اليقظة» .

القائلون بالتلقى والانجذاب ، أو التأمل اللا شعورى الذى  
ينتهى بالحدس ، يتصورون المبدع فى حالة الإلهام وقد سلبت  
إرادته ، ينال عليه وابل الأفكار من عوالم مجهولة زاهرة بكل معنى  
جديد . وهم يجمعون - تقريباً - على القول بأن العمل الفنى تدفع  
إليه أسباب هى التى تدفع إلى الحلم ، ويحقق من الرغبات المكبوتة  
ما يحققه الحلم . وقد أوضح «بول فاليرى» أن ذلك يكون من  
طريق «رموز أو صور تربطها علاقات بعيدة وغريبة فى الوقت  
نفسه» ففى كل مرة من الخلق تفكر تفكيراً عميقاً يهبط - بمعنى  
ما - للعمل اللا شعورى ، نجد أن هذا العمل يستمر من تلقاء  
نفسه ، وأن شيئاً يتبناها عند انتهائه . إن لحظة الصدمة الداخلية  
التي تبثنا بالخل هى التى تحمل الأفراس الدهنية الحقيقية ، أفراس  
الإحساس»<sup>(٢٢)</sup> . ولذلك قال «فاليرى» بدراسة الثبرات الخارجية  
أو الحالة النفسية والفكرية المعرضة لحدوث الإلهام ، حيث أن بعض  
الأفكار العميقة تدبى بأصولها إلى حضور بعض الصور اللغوية فى  
الفكر ، وحضور الأشكال اللفظية الفارغة ، وحضور لغة معينة  
تتطلب مضموناً معيناً .

ويقول «شارل لالو» إن الإلهام خصوبة فريدة فى الوظيفة الكلية  
لإنشاء الأبنية ، والوظيفة المتخصصة فى تقنية معينة»<sup>(٢٣)</sup> . ويعود بنا  
«شارل بودلير» إلى السمو والرفعة اللذين لا يتوافران فى واقعنا  
اليومى المباشر . وهو يرى أن ما يخلقه الفكر هو أكثر حياة من  
المادة ، ويقرر أن «مبدأ الشعر هو الطموح الإنسان إلى جمال  
سام ، ونجلى هذا المبدأ يكمن فى الحماسة فى انخطاف  
الروح»<sup>(٢٤)</sup> . وإذا عرف «بالدوين» الإلهام بأنه «إشراق الذهن  
أو تنبيهه ، الذى ينظر إليه كأنها هوائت عما وراء الطبيعة»<sup>(٢٥)</sup> ،  
يتخذ «دى لاكروا» خطوة فى اتجاه التعديد ، حيث يضيف إلى  
ذلك أن ميزة الفنان ليست فى أن يفق مسلوب الإرادة أمام سيل  
الإلهام ، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع الإمساك بهذه  
الإشراقات وتأمّلها .

ومن الذين يرفضون الاعتراف بوجود الإلهام الغامض - أصلاً -  
«إدجار آلن بو» ، الذى يجزم بأن عملية الإبداع موجهة من الألف  
إلى الياء ، توجيهها مشعوراً به ، ويقدم رأياً استبطانياً فى ذلك ،  
يخالف فيه نتائج جميع الاختبارات والدراسات التى أجريت على  
المبدعين ؛ ومع ذلك فهو يقول : «لم يكن الشعر هدفاً بالنسبة لى ،  
بل هوى . وينبى تشريف الأهواء ؛ إذ لا ينبى ولا يمكن  
استئثارها إرادياً رجاء التعويضات الحفيرة أو المدائح الأكثر حقارة  
أيضاً ، الصادرة عن البشر»<sup>(٢٦)</sup> . وهذا ما يجعل زعمه مكابراً ،  
منصوياً مع غيره فى نطاق التأملات .

لدى الشخص الواحد ، غامض الحركية والتكوين . ويمكن لمن لا  
حدس له أن يتعلم من أصحاب الحدوس إذا هو جالسهم ،  
فيروى نفسه على ذلك . وقد رأى المعرفة المحصلة بالحدس كاملة  
فى الموضوع ، لا تقبل الزيادة ، لكنها تتفاعل - بعد - وتنضج  
فيزيد الانتفاع منها .

أما طبيعة هذا الحدس السينائى ، الذى هو أشبه بشعاع من  
نور يصب على المجهولات وهى فى حالك الظلام فيكشف  
حقيقتها ، وكيف يتم انبثاقه ، وإلى أى مدى وبأى اشتداد ، ونمياً  
لاى ظروف ، فذلك ما لم يتحدث عنه الشيخ الباحث ؛ فلم  
يشكل ما قدمه فى هذا الشأن - كسابقه ابن عربى - أى تقدم  
ملحوس فى طريق العلم والتجربة ، وبقي تفسيره فى سلك ضروب  
التعليل اللفظى لا أكثر .

## الاتجاهات الحديثة :

إذا تركنا قدامى المفكرين وانتقلنا إلى المحدثين والمعاصرين ،  
ألفينا البحوث والعلوم قد تقدمت ، وتشعبت النظريات والآراء ،  
ولم يعد المفكرون من غير أصحاب الاختصاص يعالجون كل شيء  
فى كتاباتهم ، بغية وضع نظرية كاملة للكون وما فيه من  
موجودات ، وصادفنا فى الأدب وبقية الفنون الأخرى طرقاً للكشف  
عن أسرار البشرية ، والبحث فى مشكلاتها وقضاياها ، والعناية  
بكل ما هو قادر على زيادة رتبة الشعور بما هو إنسانى على نحو لا ذ ،  
أو نافع ، أو مفيد ، أو جميل .

وإذا كان الشعر - كما يقول «وودزورث» - هو التعبير عن  
الانفعال مستعاداً فى هدوءه ، فإننا سرعان ما نلمح فى العمل الفنى  
غرائز عدة ، منها غريزة إظهار النفس أو حب الظهور ، ومنها  
الغريزة الاجتماعية أو الرغبة فى التعاطف ؛ وغريزة البناء أو التركيب  
أو التلذذ بإنشاء شيء جديد ؛ «فالضمان فى مشغله ، والشاعر فى  
مكتبه ، لا يختلفان عن الطفل فى المنزل ، كلاهما فى إنشائه لفنه  
ينفس عن وجداني زائد لم يجد إشباعاً كافياً فى عالم الواقع»<sup>(٢٧)</sup> .

واعتماداً على تفسير العمل الإبداعي والعوامل المكونة إياه  
والكيفيات التى تسهم فى إخراجه من حيز القوة إلى حيز الفعل ،  
اختلف المفكرون فى نظريتهم الحديثة إلى «الإلهام» : عدته فئة -  
مثل «دى لاكروا» و«فيليكس كلاي» و«بالدوين» - عملية  
«تألق وانجذاب» ؛ ورأى فيه آخرون - مثل «ديكارت»

و«برجسون» و«وارين» - عملية «تأمل لا شعورى ينتهى  
بالحدس» ؛ وقالت جماعة بأنه مزيج من تراكبات «الناذج  
البدائية» فى أجيال الحضارات السابقة ، تتصاعد من اللا شعور إلى  
ساحة الشعور ، فتملؤها وتشكل حسب العملية الإبداعية ، والفنية  
بصفة خاصة . وقد دعا ذلك إلى الحكم بأن «الفنان العبقري أو  
العالم المجرب لا ينجو من استيلاء أحلام اليقظة على فؤاده ، بل قد  
يتخذ منها معطياً لاستلهاام عالم الجمال والشعر والحقيقة ، ولاقتحام



غير أن عدداً كبيراً من السيكلوجيين تبني فكرة وجود (مراحل أو عمليات) للتفكير الإبداعي ، بحيث يعد الإلهام واحدة منها . مثال ذلك تحليل «دالاس» للتفكير الإبداعي في مراحل أربع هي :

الاستعداد ؛ الحصانة ؛ الإلهام ؛ التحفيق .

وقد أجرى مفكرون كثر بحثاً تناولت العلماء والفنانون والأدباء حل هدي هذه الفكرة ، التي ترى أن الإلهام أو انبثاق حل المشكلة بعد تعذره هو نتيجة ترك المشكلة جانباً وإعطاء الذهن فرصة للاستراحة بعد التشبع بالموضوع تشبعاً كاملاً ، فيخلص من مجرى التفكير الخاطئ أو التجمه ، في الوقت الذي يستمر فيه نشاط تحت الشعور .

وقد أوضحت دراسة «سيرجون» و «أرسنزونج» للصور الخيالية في (مسرقيات شكسبير) أن العمل الأدبي أو القصيدة الشعرية ، لا يبرز فجأة ، بل يكتمل تدريجاً ، مع اختبارات كثيرة وإشراقات عدة . وهذا هو ما دلت عليه التقارير الاستبطانية التي جمعها «روسبان» من المخترعين . وقد فضل «فيناك» القول بأن الإلهام ومكونات الإبداع الأخرى لا تسلسل في مراحل ، بل هي حامة متتابعة . ونظر «فريمان» إلى الإبداع نظرة كلية ؛ إلى النموذج الشامل الذي يكون الإنتاج النهائي<sup>(٣١)</sup> .

### رائد التحليل النفسي :

إذا انتقلنا إلى تفسير مدرسة التحليل النفسي وجدنا «سيجموند فرويد» لم يجد في نظريته الإلهام بشكل واضح ومميز ، بل درسه بوصفه نتاجاً لا شعورياً يعالج من خلال تفسير الإبداع . وقد رأى أن النشاط الفني موزع بين قوى ثلاث : الهو ، والأنا ، والأنا الأعلى . فالهو هو الجزء اللا شعوري من النفس ، ويحوى غريزتين متحاربتين هما غريزة الحياة أو الحب - «إيروس» - و غريزة التدمير أو الموت . ونظراً لأن سيطرة (مبدأ اللذة) على (الهو) ينقصه التنظيم الذي يمكنه من تحديد طرق تفرغ اندفاعاته ، هذه الطرق التي تعد من وظائف (الأنا) الذي ينمو من (الهو) ويستقل عنه في جزئه المنظم ، يحاول (الأنا) المحافظة على حياة المرء الشعورية منظمه لينمو (الأنا الأعلى) من (الأنا) ويقوم بمهمة الرئيس<sup>(٣٢)</sup> . ويقدر ما يتفصل الأنا الأعلى عن الأنا أو يعارضه ، يكون قوة ثالثة ينبغي حل الأنا أن يحمل لها حسابها<sup>(٣٣)</sup> .

هذه الثلاث القوى دائمة الصراع فيما بينها . وتتجلى محصلة الصراع في سلوك الشخص في أي موقف . ولهذا الصراع وسائل يصل به إلى تكوين المحصلة ، سميها «فرويد» (الآليات) ، مثل : الكبت والتحويل والتسامي والتكوس وغيرها . وقد اعتبر «فرويد» الإبداع عملية تسام أو إعلاء ، لوجود رابط لدى الإنسان بين الدافع للبحث والدافع الجنسي الذي يكبت بسبب النظم الاجتماعية ، ويُغمر جزء كبير منه في اللا شعور ، على نحو يؤدي إلى

أما الدراسات النفسية العلمية التي تناولت مشكلة الإلهام - والإبداع بعامة - بالبحث والتجريب ، فحديثة نسبياً ، إذا ما قيست بظواهر إنسانية أخرى تناولها علم النفس بالدراسة والتحديد ، كالإدراك والذكاء والتذكر وغيرها . وعلى الرغم من أن أول دراسة منهجية لموضوع الإبداع قام بها «جالتون» في عام ١٨٨٣ م ، إلا أن الاتجاه العلمي في هذا الميدان لم يتم إلا حديثاً منذ عام ١٩٥٥ م ، حيث فتحت للبحث آفاق جديدة ، وتنوعت الحوافز والاتجاهات لدى الدارسين والباحثين .

تؤكد الكتابات المتوافرة في موضوع الحديث عن الإبداع ، والكشف عن ظاهرة الإلهام ، والتأثير التي وضعت خلاصة لتجارب ومناقشات ، أن هنالك أربعة مجالات رئيسية واضحة ، يمكن أن يعد كل منها محور دراسة تفي الموضوع كله ، هي : عملية الإبداع ؛ الخصائص السيكلوجية للمبدعين ، معايير الإبداع ؛ المناخ الإبداعي . وقد ذكر «سوبر» أن الدراسة الوحيدة التي تم فيها تحليل القدرة التي يتصف بها المبدع ، هي ما قامت به «ماير» ، التي انتهت إلى تحديد عدد من العوامل التي تدخل في القدرة الفنية ، وتتاول المهارة البدوية ، والقدرة على بذل النشاط ، والذكاء الجمالي ، والخيال الابتكاري ، والحكم الجمالي الذي يعد طبيعة باطنية لدى المبدع<sup>(٣٤)</sup> .

وأشهر مقاييس التفكير الإبداعي التي تعنى بالإلهام ما وضعه «جيلفورد» في (نظرية بناء العقل) ، التي تضمنت تحديداً يضم قرابة خمسين عاملاً - قابل للزيادة - تصنف في خمسة أنواع من العمليات العقلية هي : العوامل المعرفية ؛ عوامل التفكير الموجه ؛ عوامل التفكير المتشعب والتفويج والحكم ؛ عوامل الذاكرة .

كما ظهرت مجموعة من الاختبارات أسهمت في كشف العلاقات بين الإلهام والقدرات الفردية الأخرى ، مثل (اختبار تداعي الكلمات) ، أو الطلاقة الفكرية ، الذي يقيس سرعة استدعاء الأفكار بغض النظر عن أنواعها ، بحيث يمكن قياس الإلهام بوصفه ظهوراً فجائياً للتكوينات الجديدة . وهنالك (اختبار استمالات الأشياء) ، الذي يكشف عن الاستمالات النادرة غير المعروفة ، على نحو يعبر عن الأصالة<sup>(٣٥)</sup> . وقد استطاع «كوكس» بدراساته للعبارة أن يؤكد بشكل عمل أن العبقرى إنسان ذكى ، متميز الذكاء ، وليس متميزاً بالذكاء على الآخرين من الناس الأسوياء<sup>(٣٦)</sup> .

وبالرغم من أن «بليخانوف» عمد إلى إعطاء تفسير مادي لظهور (التصورات الجمالية في المجتمع البدائي) من وجهة نظر المادية التاريخية ، فهو قد ركز اهتمامه كله على الناحية الذاتية في الموضوع ، تاركاً المصادر المعرفية الموضوعية للشعور بالجمال والدافع إلى الإبداع<sup>(٣٧)</sup> . ورأى «ستولوفيتش» في كتابه (الجمالي في الواقع والفن) أن النشاط العمل للإنسان هو الأساس الذي يقوم عليه عملية توكيده الروحي لذاته في الواقع ، أي فهمه لإمكاناته وقواه الإنسانية ، ولقدرته على الإبداع .

فيها تكاد تتعادل أو تختفى بالقياس إلى ما يحس معها من إشباع . وهكذا يبنى الفنان ، من طريق التعبير الفني عن أحلام يقظته ، ما لم يكن قادراً على تحقيقه من قبل إلا في الخيال ؛ ونعني بذلك الشرف والقوة وحسب النساء<sup>(٣٦)</sup> .

إلا أن « فرويد » - الذي رأى الفنان شبيهاً بالعصاب ، ورأى الترجسية طابعاً أساسياً في نتاجه الجهنمي والفني - لم يقدم أى سبب مقنع - بمعنى الكلمة - لانتحاء الدافع الجنسي إلى التماسي بعد الكبت في حالة ما ، دون سائر الحالات ، كحالة « دالينشي » التي درسها مثلاً . كذلك فإنه لم يقدم المسوغ الذي يجعل نتيجة الكبت إبداعاً ، وليس حالة عصابية . وقد أقر بأن منهجه غير قادر على الدلالة على أسباب الاستعداد للتماسي ، حيث رأى إمكانية رجوع ذلك إلى خصائص عضوية<sup>(٣٧)</sup> . هذه الأمور الأساسية الخطيرة تجعل التعليل بالتماسي في النظرية الفرويدية قريباً من التعليل اللفظي ، ويبقى تغير الإهام - عند « فرويد » - بنشاط اللا شعور مفتقداً للإثبات التجريبي .

#### المدارس المحدثة :

وقد كان ذلك سبباً في اعتراض مدرسة التحليل النفسي الحديثة على تفسيرات « فرويد » وتفسيراته ، حيث اختلف إطار النظر إلى الإهام فيها ، ولاسيما عند « شانتشل » ، الذي رأى في الإبداع « فعل نكوص في خدمة الأنا » . وقرر « كريس » أن « يستخدم الأنا العمليات الفطرية ، ولكن دون أن يطفى عليها أو يقهره » . ولهذا عرّف « كيبو » الشخص المبتكر بأنه الذي « في وسعه أن يستخدم بوسيلة ما - ما تزال قُرْصية حتى اليوم - وظائف ما قبل الشعور ، بطلاقة أكثر من الآخرين الذين يتساوون معه في مواهب مازالت كامنة »<sup>(٣٨)</sup> .

إذن لمدرسة التحليل النفسي الحديثة تنكر معنى « اللا شعور في العمل الإبداعي » ، وترفعه إلى ما قبل الشعور ؛ أى تنفل الاهتمام من الهوى إلى الأنا ، على نحو قد يساعد في الوصول إلى نتائج أكثر اتصافاً بالدقة والصحة ، وأقرب تناولاً إلى التأكيد الواقعي . وقد أشار « كيبو » إلى أن « افتراض اللا شعور هو منبع دوافع الإبداع ومصدر الإهام العظيم في حياة البشرية ، قد أدى إلى استنباط كثير من الكليشيهات الخاطئة »<sup>(٣٩)</sup> .

وإذا انتقلنا إلى « كارل جوستاف يونج » ، أحد المنشقين عن فرويد ، الذي أسس مدرسة علم النفس التحليلي ، وجدناه يعد الإبداع عملية نفسية يحول بها صاحبها « المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أحلامه اللا شعورية » إلى موضوعات خارجية قابلة لتأمل الآخرين . ويرى أن حياته لا يمكن إلا أن تكون مليئة بالوان الصراع لقوتين داخليتين فيه ، هما :

ظهور المخزعات الجنسية أو الشبقية في اللا شعور متمامية ؛ أى أنها تسمى نحو غايات مقبولة اجتماعياً وغير جنسية ظاهرياً . ويتم ذلك من طريق الطاقة النفسية - « الليبدو » - التي تخترق اللا شعور على إبراز مخزعاته على شكل ترابطات جديدة ومقبولة اجتماعياً .

ومن الممكن أن نفترض هنا - وهذا ما لم يفعله « فرويد » - أن ظهور التكوينات على شكل دفقات لا شعورية إلى ساحة الشعور ، قد يكون ناتجاً عن ارتباط دافعي ( البحث ) و ( الشهوة الجنسية ) ، فيكون هذا هو ما ندعوه باسم ( الإهام ) . و « فرويد » لم يوضح شيئاً من هذا في حديثه عن طبيعة تكوين الإهام ، ولم يذهب إلى تأويل هذا ؛ لذلك بقى تحديد الإهام عنده - بصفة خاصة - في مجال التساؤل النظري الغامض . كذلك لا يخفى أننا لا نملك أى تأكيد تجريبي لوجهة النظر الفرويدية القائلة بوجود ترابط بين دافع البحث والدافع الجنسي ورأى « فرويد » يركز على المصادرة القائلة بأن « الحياة النفسية لا تتسم - خلافاً لما هو شائع - بذلك القدر الكبير من الحرية والنزوة ، بل لعلها لا تتمتع بعلامة ظفر منها ؛ لها نسيم في العالم الخارجي بالمصادفة يتحول في نهاية الأمر - كما نعلم - إلى قوانين ، وما نسميه في الحياة النفسية بالنزوة يتركز - بدوره - إلى قوانين وإن كنا لا نحدث بها إلا على نحو غامض »<sup>(٤٠)</sup> .

وقد حاول مفكرنا رائد التحليل النفسي في دراسة له عن « ليونارد دالينشي » أن يحدد الأسباب اللا شعورية التي تفضي إلى السلوك عند الفنان بصفة خاصة ، فرأى أن معظمها مؤلف من رغبات جنسية ، وصراعات ترتبط بمقد - مثل عقدة أوديب أو المحارم - تظهر في الطفولة ، ولا تسمح لها النظم الاجتماعية بتحقيق الإشباع ، فيزدي ذلك إلى كبتها في اللا شعور ، في الوقت الذي يخيل فيه أنها انتفت أو نسيت تماماً . لكن الحقيقة - كما يرى فرويد - أن هذه الرغبات الجنسية تظل تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه سلوك الفرد خلال مراحل حياته المختلفة .

يقول فرويد إن التفكير اللا شعوري يميل إلى استخدام مادة مجردة ونظرية ومنطقية مأخوذة من حياة اليقظة ، ويحوّلها إلى صور مادية ، وكثيراً ما يتجاهل أو يشوه المعنى العقل بأن يضع مكانه صلة حسية بحتة ، مثل الصلة بين ألفاظ متشابهة الأصوات ، وهي صلة تبدو سخيفة وبعيدة الاحتمال على مستوى العقل الواعي ، على نحو يجعل التفكير اللا شعوري حقيقياً<sup>(٤١)</sup> . وثبنا لذلك التفسير الذي قدّمه « فرويد » يبدو أن الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة ، مادام في استطاعة الفنان ، من طريق آليات الإبداع الفني ، أن ينتج شيئاً يكون فيه ما يشبه إشباع رغباته الجنسية . ويشير إلى أن لدى المبدع قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخافضة الموجودة لديه ، بحيث نحس - معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً . ونظراً لما يقرن بهذا الانعكاس الفني لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع أو اللذات ، فإن مظاهر الكبت الكامنة

يثبت للمعرفة العلمية . لذلك أدت دراسات يونج في الحدس والإسقاط والإبداع بصفة عامة إلى القول بضرب من « المشاركة الصوفية » ، التي تمثل مستوى خاصاً من الخبرة ، يصبح فيه الإنسان هو الذى يعيش وليس الفرد . وفى هذا من الغموض والصعوبات النظرية ما فيه .

### اقترح تأصيلي :

والآن . . بعد استعراض أهم الدراسات والآراء حول الإلهام في الحلق الفنى ، يمكننا القيام بملاحظة الواقع الشخصى ، بغية الوصول إلى حصر نقاط الارتكاز الأساسية لهذه الظاهرة ، وتبني سرورها منذ بدايات التأثير الفاعلة حتى تحويلها المختزنات والمواد الأولية والمعطيات ، بواسطة طرق التعبير إلى وسائل لنقل أفكار الشخص المبدع أو مشاهره أو إحساساته وإدراكاته إلى المتلقى

فنحن نجد حياتنا الاجتماعية الزاخرة تعرض علينا - فيما تعرض - تبعاً لظروف متغيرة يمكن تتبعها ، مشيرات من شأنها أن تضعنا بشكل أو بآخر في موقف إيجابى يزداد توتره ، حتى يسبب في حالتنا الانفعالية هيجاناً يحرك لدينا مجموعة من المختزنات العاطفية والفكرية المترابطة - بالتشابه أو بالتضاد . وقد يكون سبب الهيجان فكرة تعود بنا ، عن طريق الترابط وأحلام اليقظة إلى خبرات وعواطف ومواقف سابقة ، فتسبب نوعاً من الألم أو الفرح لدينا ، أو النفور أو التجبذ أو الرضى أو الاستنكار .

موقفنا الانفعالى هذا ، يكون غير متميز - في غالب الأحيان ، وغير مركز على شخص بعينه ، أو حالة دقيقة بذاتها ، بل هو عام . فحزننا حزن من كل ألم وكل مؤلم ، وثورتنا على كل ظالم وكل ظلم ، وحيناً لكل جيل وكل جبال . . إلخ . هنا يدرك الفرد موقفه الإيجابى الذى تزايد حدته شيئاً فشيئاً ، فتسمى العضوية إلى التخلص من الطاقة الناجمة التى تهدد الشخصية بفقدان التوازن .

وإعادة التوازن - الخلاص ، تتم عن طريق آلية بدائية نفسية ، تؤكد تفرد ( الشخصية ) بالرد العدوانى على المنهضات أو الإساءات ، أو ما يعصف بتوازنها من الموضوعات الخارجية ، على نحو يبرهن على حال التهاكس ويدعمها . واختيار أسلوب الرد ونوعية مداه وكيفيته ، وما يمثله ذلك من كشف ، هو ما نسميه الإلهام . لكن ذلك الرد لا يتجلى على شكل سلوك صريح تجاه الآخرين أو تجاه الأشياء المتعلقة بهم ، على مستوى التعبير أو التشكيل ، وإنما يكون سلوكاً رمزياً أو خرافياً ، يتمثل في استخدام المبدع مادة أولية ( لغة ، صوت ، صلصال ، لون . . . ) لإيجاد مخلوق - فعل ، كائن ما ، يهد على وجود الأنا وفاعليتها وقدراتها ، وكل ما يتنسل بموضوعات الحفاظ على الكرامة والمكانة والاحترام والتفوق والقدرة والتميز ، وغير ذلك مما يرضى الأنا الأهل .

« الميل البشرى إلى السعادة والرضى والأطمئنان في الحياة » ، و « شوق جارف للإبداع » ، قد يذهب بعيداً إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية<sup>(١٠)</sup> .

وقد ردّ يونج مصدر الإبداع إلى اللاشعور أيضاً ، لكن اللاشعور عنده يتألف من قسمين : أحدهما شخصى والآخر جمعى ، انتقل بالوراثة إلى الشخص ، حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف ، وهى ما يسميه « الأنماط الأصلية » . واللاشعور الجمعى - كما يرى يونج - هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة . أما سبب العامل الحاسم في الإبداع فهو انسحاب « الليبدو » في الحالة الحاضرة من رموزه الاجتماعية التى كان متعلقاً بها في الخارج ، لأن هذه الرموز لم تعد صالحة لأداء مهمتها بسبب ما يحدثه تطور المجتمع من أوضاع . وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه « الليبدو » إلى داخل الشخصية ، وقد « يثر أعقق مناطقها ، فتبرز كوامن اللاشعور الجمعى ، التى يشهدها الأشخاص العاديين في أحلام النوم ، ويشهدها العباقرة أو الفنانون في اليقظة »<sup>(١١)</sup> .

هذا هو ميكانيزم الإلهام عند يونج ، الذى قال بأن الليبدو يتعلق بذلك البعض الذى برز من كوامن اللاشعور الجمعى ، ويزيده بروزاً بأن يمليه على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزاً يبدو أماناً في وضوح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلاً من الرمز المهار . وهكذا تبدو حالة الإلهام الموصوفة - عند يونج - ميزة المبدع الأصيل ؛ لأنه يطلق فيها على مضمون اللاشعور الجمعى ، الذى يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية ، بواسطة الحدس ، فيعتمد إلى إسقاط ذلك المضمون في رموز جديدة . ويكون الرمز الجديد حياً ، ومختلاً بالمعاني ، وهو يصدر من أسس مرتبة ذهنية : الحدس ، في الوقت الذى يصدر فيه عن أكثر حركات النفس بدائية ، الإسقاط ، لكى يكون في مقدوره أن يمس في الإنسانية وتراً مشتركاً . بالحدس يصل المبدع الأصيل إلى التوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه في هيئة شيء خارجى هو الرمز .

لقد عدّ يونج الحدس قوة فطرية مميزة للفنان من دون سائر الناس ، وجعل الإسقاط يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع ؛ لأن التفرقة بين ( الأنا ) و ( العالم ) لم يعرفها البدائيون ؛ فهم لم يدركوا العالم كإدراكنا إياه ، بل بوصفه كائناتاً عظيمياً تشيع فيه الحياة ؛ الأمر الذى يعنى أن عملية إسقاط - بطريقة تلقائية أو سلبية - كانت تجري لديهم ، حيث يسقطون حيوتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة وظواهرها .

ومع ذلك فقد قدم « يونج » ما قدمه معترفاً منذ بداية دراسته للعمل الفنى بأنه نتاج صادر عن ضروب كثيرة معقدة من النشاط النفسى ، على الرغم من اتصافه بصفة إرادية شعورية واضحة ، أو اشتماله على بعض ما يساعدنا في فهمه . وقد رأى أن فعل الإبداع - في مجمله - سيطر على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشرى ، لما يمتاز به من تلقائية ، وأن من طبيعة الإبداع أن لا

التأليف غريباً أو معتسفاً أو لا معقولاً في كثير من الحالات ، وقد يظهر مكروراً ومتشابهاً لدى الشخص الواحد في مرات عدة .

الإهام - كما أراه - بالتعريف : آلية دفاعية شخصية ، فرضها توكيد الذات تجاه نفسها ، فهو حالة سلبية في بدايته ، فإذا وصل إلى ذروة الاشتداد تحول إلى حالة إيجابية ، تتجلى في استخدام الأدوات والمواد لإحداث تغيير في العالم الخارجى ، وهو شكل من أشكال التكيف التى يلجأ إليها الفرد - تلقائياً عندما يواجه موقفاً بإعاقة . ويظهر الإهام - أوضح ظهوره - عند الذين امتلكوا مقداراً معيناً من المهارات والاطلاعات كافياً ، ضمن أسلوب تعبيرى معين ، بحيث تشغلهم بعض الممارسات فيه ، فاكتملوا القدرة على خلق تكوينات جديدة تتصل بهذا التشكيل أو التعبير دون سواه .

والإهام - ولت التحول إلى فعل - يكون ذا صبغة حدوانية فورية ، لأنه يخلف لدى المبدع - بما هو شخص فرد - شعوراً بالترفع عن الآخرين أو التعالى عليهم أو التفرّد بهم ، ويشعره بالذلة نتيجة للتخلص من تلك « الميكانيزمات » التى دفعته إلى مثل هذا التفرّغ ، في هذه الحالة . لذا . تختلف درجة الجودة والجدة من نتائج إبداعه لى إلى آخر ، بسبب الظروف والأحوال الزمانية والمكانية المرافقة ، والمؤثرات الخارجية ( طبيعية ، اجتماعية ) والداخلية ( جسدية ، نفسية ، عقلية ) . وليس من الضروري أن يكون شعور المبدع - تجاه حصيلة إهامه أى نتاجه الفنى - هو الرضى دائماً ، بل يتغير موقفه من نتاجه بالدرجة ، من حيث قبوله أو رفضه ، من حال التبنى التام والاعتراف ، إلى حال التكرار التام والحرب منه أو الإحراض عنه ، مروراً بجميع الحالات الممكنة بين هذين الموقفين النقيضين . غير أن النتائج الفنى - فى جميع الحالات - يبقى شيء صاحبه الخاص ، نتاجه الذى يميّزه ويفرده ويحدّه من خلال الآخرين ، باختلافه عنهم .

والإهام ليس وحده دليل الإبداع ومسوّفه الوحيد ، إنه ليس هيكله العظمى التام ، إذ إن هنالك عدداً من العوامل والإرادات والمخططات والأفكار المشتركة ، تؤهل الشخص لجعل نتاج إهامه نتاجاً فنياً مبدعاً . كما أن الإهام - بما هو آلية دفاعية - قد لا يتضح فى كل حالة إبداعية على حدة ، ولا سيما فى الحالات التى تقتصر فيها الجدة على الأشكال أو المضامين التى تمتع من نتاج سابق أو تتوجّه إليه . وتوافر الإهام لا يفرض تماثلاً فى موضوعات الإبداع فى الدرجة ، بشكل حتمى قابل للتحديد مسبقاً ، لكون كل نتاج نسيج وحده ، مشروطاً بعوامل خارجية وداخلية تقع فى إطارى شروط الزمان والمكان . فالخصائص المشتركة التى نراها تتكرر فى أعمال المبدع الواحد ، ليست هى نتاج الإهام ، بقدر ما هى نتاج التقنيات والمخططات والمطالب العقلية والغايات التى يتوخاها ، إلى جانب طموحاته وثقافته والعوامل النفسية التى تكون حالتها .

كذلك فإن تيار الأفكار فى الإهام يتحمل من أكثر الروابط المنطقية والعقلية المحددة ، التى يوجب مراعاتها ، بسبب طواعية موضوعه . لذا تصادفنا فى الفنون حشود هائلة من الرموز والعلاقات

والجهد المبذول فى « الخلق » الذى ذكرناه ، من حيث هو إيجاد تأثير لا مادى فى شيء مادى ، كنفيل بتصرف الطاقة الفائضة ، وتحقيق الارتياح والتوازن . والنتاج للتحصيل - المبدع يحقق عند صاحبه الشعور بالفرح والنصر ، ويكسبه الاطمئنان وفيض للذة الخلاص ، مما يهدّد الشخصية بالخطر ، فيشعر بالتجذّر ، أو بأن عبئاً قد نزل عن كاهله .

ولابد من الإشارة إلى أننى أعدد الإهام آلية دفاعية ، على نحو ما تقدم ذكره ، تحدث تحت رقابة الشعور على المختزنات النفسية ، مهما تكن المنايا التى تقيّد منها ، سواء فى ذلك ما يشار إليه بمحتويات الهوى والأنا والأنا الأعلى ، ومهما تكن النسب فى ذلك مختلفة ، الأمر الذى يكشف عن سبب جذعها وابتكاريتها . وهذا يعنى أن التفسير الذى أقدمه للإهام لا ينطلق - أيضاً - من تقسيم الجهاز النفسى إلى مناطق ، أو تفصيل مساحاته طبوغرافياً - كما فعل فرويد وأتباعه وغيرهم - وربط ذلك بإثبات ( الفيزيولوجيا ) لهذا الغرض ( الفلسفى ) أو المسلمة - كما يقول « فرويد » فى ( موجز التحليل النفسى ) .

أما خصائص الإهام وطبيعته ، والحدود التى يمكن تمييزها بها ، وطرق الارتكاز النفسية التى يعتمد عليها ، فيمكن تتبعها من خلال تعريفنا للإهام بأنه :

( أ ) موقف : فهو حالة نفسية تدعو إلى القيام بحركات على مستوى العضوية ، وتشترك بذلك قوى عقلية كثيرة ( الذاكرة ، التخيل ، الذكاء . . . ) بحيث يتحصل لدى الفرد المبدع مشاعر وهواطف معينة ، فى وضع معين .

( ب ) دفاعى : لأنه يتمّ رداً على موقف إحباطى ، فيشعر الشخصية - الذات بتهاكها ، نتيجة تخلفها من تأثير الأشخاص والموضوحات والمواقف والاضغوط الخارجية ، التى تشكل إحاقات بالنسبة إليها .

( ج ) فجائى : لأن مهدد الذات فيه يظهر واضحاً ، بحيث يفرض الإسراع فى إنقاذها .

( د ) فعال : لأن الشخص يلجأ إلى إحداث تغييرات فى العالم الخارجى عن طريق استخدام أدوات سبق له التمكن منها ، ومهارات متميزة ، تتغير بحسب الظروف والأحوال والمعطيات .

( هـ ) مريح : إذ إن الجهد المبذول يساعد العضوية على التخلص من فائض الطاقة الناشئة عن الموقف الإحباطى ، ويعيدها إلى حال التوازن والتكيف مع الوضع الجديد ، ويحقق الشعور بالراحة والهدوء .

( و ) ابتكارى : لأن الحل الذى يتوصل إليه بغية التكيف ، يكون مختلفاً عما هو مألوف ، فى الوقت الذى يكون شبيهاً به . ويظهر تألف الأولويات بشكل طريف لعدم خضوعها - تماماً - لطرائق التنظيم المألوفة الشائعة ، على نحو قد يظهر معه التأليف غريباً أو معتسفاً أو لا معقولاً فى كثير من الحالات ، كما قد يظهر

وفي استطاعتنا تحويل مجرى الإلهام ، وإيقافه مدة من الزمن تطول أو تقصر ، ونخفضه أو نزيده بالدرجة ، بوساطة وسائل عدة ، فبشكل ذلك - أيضاً - دفعاً أو كفاً ، إذكاء أو إهانة ، لفاعليتنا ودوافعنا ، يمكن أن يكشف عنها بدراسات تجريبية وتحليلية ، تحتاج إلى ملاحظة ورصد وعناية ، حيث إنها تساعد في إغناء معرفتنا الحالية بموضوع الإبداع ، وتثري معلوماتنا عن الخلق الفني ، وما يتعلق بذلك من قضايا تثار بين حين وآخر في مجالات الفنون على اختلافها ، لاسيما في نطاق الأدب .

اللا معقولة ، وقد وجدت لنفسها - بشكل أو بآخر - تفسيرات وتفسيرات تدعم وجودها أو تحافظ عليه . وتزداد درجة اللا معقولية هذه ، وضوحاً واتساعاً ، بازدياد حجم ثقافة المبدع وإطلاقاته ومعارفه المكتسبة وخبراته وذاكراته ، إلى جانب حالته العضوية والنفسية ، بحيث تتفاعل جميعها ، وتترابط على نحو جديد ، يبرز حينها تتوافر له الظروف المناسبة أو تستدعيه ، بمعنى أن يصبح مصدراً لصراع نفسي يؤدي لجمال الفنان في موقف إحيائي يتجلى في مقاومة الذات أسر الاحتفاظ بإهانتها أو تأسيسها .



## الهوامش

- (٢٢) بول فاليري : الخلق الفني ص ٢٢ .
- (٢٣) Lalo : Introduction à l'Esthétique, p. 92.
- (٢٤) جان بول سارتر : بوفير ص ١٩٧ .
- (٢٥) مارتين هيدجر : هيلدرن ومادية الشعر ص ١٥٨ .
- (٢٦) جان روسلو : إدهار آلن ص ٦١ .
- (٢٧) انظر : عز الدين إسحاق : التفسير النفسي للأدب ص ٣٦ وما بعدها .
- (٢٨) حلمي المليجي : سيكولوجية الابتكار ص ١٤١ .
- (٢٩) سعد جلال : المرجع في علم النفس ص ٣٩٢ .
- (٣٠) يوسيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا - مقال .
- (٣١) انظر : عبد الحليم محمود السيد : الإبداع والشخصية ص ١٠٠ وما بعدها .
- (٣٢) ملتن مفسل : ميلان علم النفس ج ٢ ص ٩٨٤ .
- (٣٣) سيجموند فرويد : الموجز في التحليل النفسي ص ١٧ .
- (٣٤) سيجموند فرويد : الهذيان والأحلام في الفن ص ٧ وتاليها .
- (٣٥) انظر : توماس مونرو : التطور في الفنون ص ٥١٧ .
- (٣٦) انظر : سيجموند فرويد : مدخل إلى التحليل النفسي .
- (٣٧) سيجموند فرويد : ليونارد دافينشي ص ٨٠ .
- (٣٨) و (٣٩) انظر : حلمي المليجي : سيكولوجية الابتكار ص ١٢٣ وتاليها .
- (٤٠) Jung : The Integration of the Personality.
- (٤١) Jung : Modern Man in Search of a Soul, pp. 201.
- (١) جان بارتليمي : بحث في علم الجبال ص ١٢٠ وما بعدها .
- (٢) أبو حامد الغزالي : المخط من الضلال ص ١٤ وما بعدها .
- (٣) عادل العوا : مقدمة كتاب ومدرسة الآلهة لإيتين جليسون .
- (٤) آرولد هاووز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ٢٣٣ وتاليها .
- (٥) ج. هـ. بريستد : تاريخ مصر ص ١٠٢ .
- (٦) هاووز : المرجع المذكور ص ١٠٤ .
- (٧) ميرل بيرت : سيكولوجية الفن ص ٢١٢ .
- (٨) انظر : Read : Art and Society
- (٩) إيتين جليسون : مدرسة الآلهة ص ٥٢ وتاليها .
- (١٠) ألافون : محاوره فيدر .
- (١١) ألافون : الموضع المشار إليه .
- (١٢) ديل هوسبان : علم الجبال ص ٣٨ .
- (١٣) Encyclopaedia Britannica
- (١٤) ابن عربي : مواقع النجوم ص ٧٩ .
- (١٥) ابن عربي : روح القدس ص ٤٨ .
- (١٦) عبد الكريم الباقى : هواسيات لغية في الأدب العربي ص ٣٥١ .
- (١٧) ابن عربي : مواقع النجوم ص ٦٩ .
- (١٨) ابن سينا : منطق المشرقيين - المقدمة .
- (١٩) ابن سينا : النجاة ص ١٦٧ .
- (٢٠) ميرل بيرت : كيف يعمل العقل ص ٢١٦ .
- (٢١) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ص ٢٦٥ .

# من قضايا الإبداع\* في التراث العربي

## دراسة مقارنة

### فهد عكام

● ● في الفكر الجرماني يتحدث الباحثون عن قيم حضارية للشعوب ، ويريدون بها تلك القيم الأصيلة التي تراثت الشعوب في مسارها التاريخي ولا تموت معها تتغير الثقافة . وأكبر الظن أن ازدهار الحضارة وانحدارها في أي شعب من الشعوب مرهونان بهذه القيم ، فإذا أتيج لها من الظروف المحيطة - سواء أكانت اقتصادية - اجتماعية أم ثقافية مختلفة - ما يتناهم مع طبيعتها كان التقدم ، وإذا قدر لها من هذه الظروف ما يتنافر مع طبيعتها كان التخلف . وأكبر الظن أيضا أن نماذج الحضارات إنما يدين بقسط مولود هذه القيم الأصيلة ، فالشعوب - فيما نقدر - لا تأخذ من الثقافات الأخرى إلا ما يتناهم مع قيمها الأصيلة ، وما يتلاءم مع مرحلة التطور الحضارية التي انتهت إليها . وإذا فلابد للباحث المقارن ، الذي أحمل هذه القيم حتى اليوم ، من أن يقيم لها وزناً في أبحاثه .

القيم ، بل حاول تعديلها بما يحقق مصلحة الجماعة . ونتيجة لذلك كان ثمة تفتح ، وكان ثمة ازدهار حضاري . فما هذه القيم ؟  
لعلنا نستطيع ، وإن لم نقيم بعد بسير عميق لماضيها ، أن نذكر منها :

- ١ - النزوع إلى المغامرة والاستكشاف .
  - ٢ - النزوع من المادى المحدود إلى الروحي المطلق .
  - ٣ - النفرة من العبودية وتعشق الحرية .
  - ٤ - الالتفات بجمالية الأشكال .
- وبحثنا اليوم إنما يقيم الدليل على أن المؤثرات الخارجية لا تكفى وحدها لتعليل ظهور حركة فنية ونقدية جديدة في عصر من العصور ، بل لابد ، في هذا التعليل ، من أخذ هذه القيم بعين التقدير ورصد تفاعلها ، ولا سيما الأخيرة منها ، مع الظروف المحيطة في حركة دينامية متطورة .

ولما كانت أمتنا العربية تعيش اليوم في أزمة حضارية وثقافية ، وتفتش عن سبيل للخلاص ، مثيرة برجاء يمشوه شيء من اليأس ، فأحرى بالمفكر أن يعود بتأمله إلى ماضيها السحيق ليستكشف هذه القيم الأصيلة التي تميز شخصيتها ، وإلى تاريخنا الغابر ليرى كيف تفاعلت هذه القيم مع ألوان من الثقافة جديدة ، أتاحت لنا مكاناً مرموقاً في الحضارة الإنسانية ، وأسعفتنا في إنشاء تلك « الملحمة الإسلامية ، l'épopée Islamique » الفسدة التي يتحدث عنها الغربيون . وأكبر الظن أن هذه المهمة تقتضي منا النظر مرة أخرى في أساطيرنا القديمة ، وآدابنا الشعبية ، وفولكلورنا ، وفي عاداتنا وتقاليدنا ، وفي النشآت التي كانت مهدنا الأول ، فنحن أبناء صحراء ، ودم البداوة يجري في عروقنا ، وهذا الدم ما يزال يحمل علينا سلوكنا في مجال الحياة المختلفة <sup>(١)</sup> ، وقيمنا الأصيلة متصلة به أوثق الاتصال . وأكبر ظني أن عبقرية الإسلام تكمن في أنه لم يقطع هذه

● قدم هذا البحث في المؤتمر الثالث للرابطة العربية للأدب المقارن الذي عقد في دمشق من ٦ إلى ٩ يوليو ١٩٨٦ ، ولم تطرأ عليه سوى تعديلات طفيفة .

والوصول - كسابقيهم - إلى تنظيم مواد الإبداع بحيث يكون الشكل منسجماً مع أصواتهم الباطنية ، وبحيث لا يلاحظ الزخرف فيه .  
وفضلاً عن ذلك ، فإن ظهور حركة البديع هذه يمثل ، في تطور الشعر العربي ، دورة طبيعية اقتضتها حالة اجتماعية - ثقافية لحضارة كانت تبحث عن هوية جديدة ، بخاصة بعد أن وقع الانقلاب العباسي .

كيف نستطيع تسويق استخدام هذه الطرائق الأسلوبية وفتحها في مطلع القرن الثالث للهجرة ؟  
هذا يعود بكل تأكيد إلى عوامل تخص عالم الثقافة الذي تطور فيه الفن الشعري ، وإلى القوى الفكرية الحية التي كانت تتحرك في هذا الوسط ، وإلى المناخ النفس الذي كان يسود فيه ، ويحدد - من ثم - ظروف المبدعين الحياتية ، بل إلى قيم عربية أصيلة تتميز بها شخصية العربي في تفاعلها مع المحيط :

## ١ - تعلق العربي بالشكل .

العامل الأول : في استخدام هذه الطرائق الأسلوبية يتمثل في قيمة حضارية أصيلة تتميز بها الشخصية العربية : عبادة الشكل . فاللغة لعربية تؤثر التأثيرات البلاغية والتراپطات الموسيقية ؛ تؤثر صرامة الجدل المنظم وجزمه . وعبادة الشكل أكثر من المحتوى هي إحدى السمات المميزة للشخصية العربية ؛ فالناطق بالعربية كان منذ الأصل شديد التعلق بالقيم الشكلية في الخطاب ، وبالتراپطات الرنينية الخالصة ، وبالبلى الزمنية التي تقود منطق التغيرات في طبقة الصوت ، وبأصداة أنواع الرنين اللفظية ومفارقاتها ، وبالمهارة في لعب المجانسات الصوتية ، سواء أكانت تقوم على الصوائت أم على الصوائت والمجانسات التي تنسج حلقات النسيج في بعض الأشكال الماثورة . فإعجاب بالغ إنما تغنى العرب الجاهليون بشعر الأعشى ، وأطلقوا عليه لقب : صناعية العرب (٨) ليخلدوا الطاقة الموسيقية في خطابه . ويذهول إنما تلقوا الرسالة القرآنية التي تكتس شكلًا تعبيريًا ، وتحمس قوة سحرية حقيقية ، بل معجزة لفظية لا تحاكي . وعليه ليس من قبيل الصدفة إذا ما استخدمت هذه الرسالة المزاي الموسيقية في التنظيم اللغوي لتسمع صرغها أولئك الأناسي الفخوريين فصاحتهم . وما لا شك فيه أن هذا التعلق بالبلى الموسيقية إنما هو الذي يؤلف عند العرب « غنى » الخطاب ؛ إنما هو الذي ألهم المؤمنين ، في النصف الثاني من القرن الأول للهجرة ، ترتيب القرآن بقصد تحقيق التأثير بمعنى النص وإبلاغه بطريقة أكثر إدهاشًا ، بحيث يؤثر في العقل والقلب في آن واحد (٩) . وقد تنبه علماء الكلام إلى أهمية هذه القوة الخارقة في أسلوب القرآن فذهب الخطاطي ( ٣١٩ - ٣٨٨ هـ / ٩٩٨ - ٩٣١ م ) إلى أن أحد وجوه إعجازه تأثيره في نفس السامع ؛ فمضى سمعه الإنسان خلص له قلبه بقوة بيانه وحسن نظمه وطلاوة تعبيره ، حتى إنه يحول بين النفس ومضمراتها ، وذلك بما يزرعه فيها من لذة ومهابة ؛ فكم من عدو للرسول (ص) من رجال العرب وفتاكها أقبلوا يريدون اغتياله فسمعوا آيات من القرآن فلم يلبثوا حين وقعت في مسامعهم أن يتحولوا عن رأيهم الأول ، وأن

والقضية المهمة التي سنمضي بها أولاً هي :  
قضية الصنعة : نشأتها ، تفاعلها مع الفنون الأخرى  
ألف النقد العربي الجمع بين شعر أبي تمام ( ١٨٨ - ٢٣١ هـ / ٨٠٤ - ٨٤٦ م ) وثلة من الشعراء المحدثين الذين اصطلاح على تسميتهم أصحاب البديع . والكتاب الكبير الجاحظ ( ١٦٣ - ٢٥٥ هـ / ٧٨٠ - ٨٦٩ م ) كان أحد المتبحرين الأوائل الذين ذكروا هذه السلسلة من الشعراء في تأليفهم . وحين حاول الكشف عن المدلولات الدقيقة لبعض الآيات القرآنية أشار إلى كثير من الأشكال الأسلوبية figures de style دون أن ينجس معظمها مع ذلك بتسميات اصطلاحية ستأخذها فيها بعد . ولفظ « بديع » يبدو تحت ريشته بمعناه الأصل : « لا شبه له » ؛ « فريد » ؛ « عجيب » . وهو يصف به حيناً التعبير وحيناً المعنى (١٠) . ومع ذلك فإن المعنى الاصطلاحي « أشكال الأسلوب » لا يند عنه ؛ فالراعي ( ت ٩٠ هـ / ٧٠٩ م ) - في رأيه - كان يكثر من استخدام هذه الأشكال ؛ ويشار ( ٩٥ - ١٦٧ هـ / ٧١٤ - ٧٨٤ ) كان يستخدمها استخداماً ناجحاً ؛ والشعراء المولدون من مثل منصور النمرى ( ت نحو ١٩٠ هـ / ٨٠٥ م ) ، ومسلم بن الوليد ( ت ٢٠٨ هـ / ٨٢٣ م ) وأشباههم ممن كانوا يبذلون الجهد في استخدام هذا البديع كانوا يحاكون الشاعر الخطيب العنابي ( ت ٢٢٠ هـ / ٨٣٥ م ) (١١) . وإذا كانت هذه الفكرة تشف عن الروح المقارن عند كاتب يعي مهنته ، مهنة الناقد ، فثمة فكرة أخرى تدل على أمانة العالم ، ففى حديثه عن التعبير : « هم ساعد الدهر ، الذي يشتمل على استعارة يطلق عليها اسم « المثل » ، لا ينسى التذكير بأن الرواة يسمونه « البديع » (١٢) .  
وفي الحقيقة نيس الجاحظ هو الذي منح هذه الإشارة اللفظية معناها الاصطلاحي . بل الشاعر الصانع مسلم بن الوليد (١٣) ، مؤلف مختارات شعرية عنوانها « فحول الشعراء » ومبدع شكل شعري استقى منه أبو تمام مذهبه ، ولكن دون أن ينجح في ذلك حسب رأى بعض النقاد القدماء (١٤) .  
أمكن أن نقول مع محمد مندور : إن هذا « البديع » ليس سوى محاولة للتجديد لا تمس في شيء « معدن الشعر » أي جوهره ، ولا مضمونه ، بل تمس الزخارف اللفظية من جناس وطباق في التعبير الشعري ؟ أمكن أن نقول : إن هذا البديع ليس سوى ضربة بمخنة قضت على طلاوة الأسلوب الشعري ، أي جماله . وحولت الشعر « في عصوره المتأخرة إلى زخارف لفظية خاوية ، وحرمت من كل جدة فكرية أو عاطفية أو فنية » . . . ؟ (١٥) .  
لا نعتقد أن هذه الثريا من الشعراء أصحاب البديع - وشعر أبي تمام يفهم البرهان على ذلك - أهملت المحتوى كلياً ، كما لا نعتقد أنها مسؤولة عن تحول الشعر إلى زينة فارغة نافلة ؛ فالشعراء المتأخرون ، شعراء الحقبة التي سميت حقبة الانحطاط ، لم يكن لهم حظ من التعبيرية بحيث يستخدمون بنجاح طرائق البديع الشكلية التي استخدمت من قبل ، تحت أقلام المحدثين ، لغايات جمالية . وما أن هؤلاء الشعراء كانوا محرومين من الموهبة الطبيعية فلم يكن في وسعهم



الحوارج والشيعية الذين جمعوا بين القول والإسهام الفعل في فن الكوفة المتتالية .

وفي ظل العباسيين غدت الحلية أفدح ؛ فبما أنهم هاشميون فقد كان متوقفاً منهم ممارسة سياسة تستلهم المبادئ الأساسية في الإسلام ، ولكنهم لم يترفعوا لتوطيد سلطتهم عن استغلال التيارات الفكرية الجديدة ، والاتجاه إلى لغة المذاهب .

فليس بمنكر في مثل هذا المناخ أن يتقد قلق الفنان ؛ لأن الأماجم الذين وصلوا إلى السلطة في هذا العهد ، آثروا إشاعة عالمية الإسلام والدعاية لها ، ليكسبوا هيبتهم صفة الشرعية .

وفي ظل العباسيين أيضاً تعدد نظام رعاية الأدب أقوى من أي وقت مضى ؛ فالخلفاء ، والوزراء ، والكتاب ، والرؤساء العسكريون والأرستقراطيون كانوا يستقدمون الشعراء ليدعوا أبحاثهم ؛ وكانوا يفتحون ، للهدف نفسه ، متتبعينهم وقصورهم أمام المغنين والمغنيات الذين كانوا يعزفون ، على العموم ، على آلات موسيقية ، ويؤلفون في بعض الأحيان أنغاماً .

وإذا ما كان حقاً - كما يلاحظ لوي غارد - Louis Gardet - أن نظام الحماية هذا انتهى إلى « تقويم أعمال الفكر ، وإلى واحد من أخفى التفتحات الإنسانية النزعة التي عرفها تاريخ البشرية الثقافي »<sup>(١٤)</sup> ، فليس أغفل حقاً أن الأمراء والوزراء الذين كانوا يبرهنون على نظام للحماية مستنير ، واهتمام بالآثار الثقافية المشتركة ، لم يكونوا يربطون كل البراءة في مقاصدهم .

فبحسب نوع من أنواع الدعاية إنما قدر الأمويون من قبل الشعر والفصاحة في مجالس كان ينكرها عليهم خصومهم السياسيون . والهدف نفسه كان يوجه بلاطات العباسيين ، حيث كانت تزدهر المناقشات العقلية ، والمناظرات الفكرية ، وإنشاد الشعر ، والبحث عن التسلية ومجالس الموسيقى والرقص ، التي كان يرافقها في أغلب الأحوال الكحول والدعارة . وفي هذه البلاطات حظى الشعر الحمري والشهوانى بأهمية خاصة .

وثقافة الأمراء ، مهما تكن مرهفة ، لم تكن تمنعهم من إظهار القسوة إزاء فرد قد قضا بأنه خطر ؛ وكان هذا يتم باسم الحفاظ على النظام العام ، أو باسم صيانة الإسلام ، وكانت كلمة الزندقة<sup>(١٥)</sup> تخدمهم شعاراً لطمس الأسباب الحقيقية<sup>(١٦)</sup> .

ومع ذلك ، لا بد لنا من أن نسجل أن جبهة المثقفين كانت تمتاز عادة دون أذى بالغ أكثر المجازر وحشية ؛ فقد كان الأمير المنتصر ، حتى بعد هزيمة خصمه ، لا يفكر في الشار من حاشيته المثقفة إلا مؤقتاً ، فلم يكن عنده سوى هم واحد ؛ الحفاظ على هذه العقول النيرة من حوله<sup>(١٧)</sup> .

والمثقفون بمرافقتهم هذه الوحوش الضارية المولعة بالسلطة المطلقة ، المتعطشة في الغالب إلى الدماء ، إذا ما مهددت مصالحها السياسية ، حتى لو كانت مثقفة ذات نزوع فلسفي أو شعري أو موسيقي ، كانوا يشكلون متتدي غناراً يتوقف عليه رفعة الأمير ومجده ومتعته .

على هذا النحو إنما نفهم لم كان الخلفاء ينظمون مسابقات لاختيار أفضل الشعراء<sup>(١٨)</sup> ، ولم كانوا يستقبلونهم استقبالاً حافلاً في

يركنوا إلى مسالته ويدخلوا في دينه ، وصارت عداوتهم موالاة ، وكفرهم إيماناً<sup>(١٩)</sup> .

## ٢ - تمزق الكائن المبدع .

العامل الثاني كان فيها يجيل إلينا تمزق « أنا » الفنان ؛ فمنذ الطفولة كان النظام التربوي يلقنه مبادئ تعظم مجد إله واحد ، ومجد إنسان أبداع هل صورته . وفي هذا النظام تصبح مهمة الإنسان المسلم تبليغ عالمية الرسالة التي صاغها الواحد الأحد للجنس البشري<sup>(٢٠)</sup> . والقيمة الأساسية تظل حقاً أخوة المؤمنين والمساواة بينهم على أكمل وجه ، دون تمييز بين الأبيض والأسود ؛ بين العربي والأعجمي ، إلا بالقوى ، أي بخشية الله ؛ وكل عرقية ملغاة ، وإن تكن في صالح العرب الذين اختارهم الله لنقل كلامه الذي وجه إلى البشرية باللغة العربية<sup>(٢١)</sup> . ومفهوم المساواة هذا أمام الله يتضمن مفهوم الحرية ؛ فلا يهودية في الإسلام إلا لرب العالمين : « إياك نعبد وإياك نستعين » .

واستغلال الإنسان للإنسان أحيل إلى عدم ؛ ولكن حرية الفرد مرهونة بمصلحة الجماعة الإسلامية كلها . وهذه الحرية ، التي تتضمن ، على الصعيد السياسي ، مفهوم الاختيار الحر ( الشورى ) ينبغي أن تتجلى في العمل . والإنسان مسؤول عن اختياره .

والطابع الجذلي يميز في الإسلام العلاقة بين هذا المفهوم والنية الخفية ؛ فكل فعل ليس له قيمة إلا إذا انبثق من نية صادقة ؛ ولكن الصدق الذي يظل في القلب أقل قيمة من الصدق الذي يتجلى في الكلام ؛ وهذا أقل من الصدق الذي يتجسد في العمل لإلغاء المنكر<sup>(٢٢)</sup> .

وهذه المبادئ التي لم يكف النظام التربوي عن تمكينها في نفس الكائن المسلم منذ فجر الإسلام ، اصطدمت مبكراً ، وهي تبحث عن التآلف بين الإيمان والعقل ، بواقع لا يتمشى دائماً مع المثل الأهل الملحق ؛ ونريد بذلك هذا الفكر « الفاشي » الذي كان يملك شياطين السلطة ، وكان يتجلى في خطاب استلابي ، يقصد لا إلى خلق أصمخ التطلعات في قلب الكائن الإنساني فحسب ، بل إلى تحويل هذا الكائن إلى عبيد متأسر complice ، مجرد من أي إرادة . وبالقمع - سواء أكان إضراراً أم إرهاباً - إنما حاولت السلطة خنق الخطاب التحرري discours d'émancipation . وبطبيعة الحال ، كل مستبد يهادى بطبعه الرسالة التي تمسك بقدرة جمالية فاحشة ؛ لأن وظيفة هذه الرسالة لا تنجز إلا في اللحظة التي يتصرف فيها المتلقى مؤثلاً مع المعنى الاجتماعي والإنساني في الأثر ، فيتحول على هذا النحو إلى رجل مناضل .

والظاهر الأول الساطع الذي يميز هذا الواقع الشائن كان ذلك الصلف العربي الجاهل الأصل ، الذي حاول الأمويون إثارته حينما قدّموا العرب على سواهم ، وحاولوا بسياساتهم إثارة الروح المعنوية القبلية بين العرب أنفسهم ، بغية المحافظة على السلطة في أيديهم .

قلق الفنان الذي يمكن أن يثيره مثل هذه السياسة تمجّل في شعر

وعليه ، فإن الفنان إذا ما كبت في الحياة الاجتماعية ، واضطر إلى ألا يقول بحرية ما يعتقد ، كان يبحث عن تأكيد ذاته في الفن ، وتفتيشه عن أشكال تعبيرية جديدة يقدو على هذا النحو سرآة رغبة عنيفة في الحرية . وعلى هذا النحو إنما نستطيع أن نفهم لم لم يكف أبو تمام عن وصف شعره بأنه « حر » ، وعن التصريح بأنه لم ينشأ مدحيه كي يتغنى بحامد المدوح ، بل لمجد شعره .

ومن المؤكد أن هذا العامل النفسي وحده لا يكفي لدفع الفنان إلى عبادة الأشكال ؛ لها العوامل الأخرى إذن ، التي يمكن أن نجعل في مسيرة أشباح البديع نحو هذه العبادة ؟

في الحقيقة ، هذه الثريا من الشعراء ، التي تكون جزءاً لا يتجزأ من المحدثين ، تمثل تطوراً طبيعياً يرتبط بشروط حدث الفنان إلى التوقف عن التغنى برهطه ، ليقدو لرداً خامساً ، شديد الولوع بالظهور في تناقضاته وصنوف قمره ، وأحياناً على درجات متفاوتة لكرامة الإنسان والمكان المحفوظ له في « أوركسترا » الكون .

وما لا يقل التكرار أن تفتح فكر جديد ، تحت حكم العباسيين ، قوى تمزق الكائن المبدع بين التناقضات التي أثبتنا على ذكرها . وعليه ، كيف تكون هذا الفكر الإنسان النزوع ؟

### ٣ - المجلوب الأجنبي : الفارسي والإغريقي :

لقد كان للفكر الفارسي حظه في تعميق التمزق الداخلي في نفس الكائن الإنساني ، فالفكر في مؤلفين هامين : كليله ودمثة ، وكتاب الملوك ، كان يوحى بعلم للأخلاق والسياسة يقوم على حكمة إنسانية كمال الإنسانية ، « فاللجوء إلى العقل ، واستخدام الصدفة ، واعتدال الرغبة ، أمور تتيح وحدها للإنسان النجاة من الشر والخطر الذي يهدده من كل حذب وصوب ، ليحقق على هذا النحو الكرامة المثالية أو المروءة ، التي دعى إليها » (٢٦) .

ولهذا الفكر الفارسي إنما تدين العقيدة الإسلامية بشدق بعض صنوف الرهافة المادية والفكرية على السواء . وبعض الصوى في مؤلفات الجاحظ تشيرنا بأن الثقافة الفارسية كان لها شأن في تطور البلاغة العربية ، ومن ثم في التفكير في شكل الخطاب عند العرب (٢٧) . وفي هذا الاتجاه تستحق ملاحظة قدمها أندريه ميكل André Miquel أن تذكر ، وهي تخص المجابهة اللغوية : فالفرس - كما يقول - لم يتوقفوا عن التحدث بلغة « ماثلة كل المثل ، حية كل الحياة ، حتى توطد بينها وبين اللغة العربية تيار مطرد من التبادلات على صعيد الكلمات والمفاهيم » (٢٨) . وإذا ما كان التداخل اللفظي والتبادل المفهومي اللذان أشار إليهما ميكل لا يكفيان لتأكيد وجود تبادل تحقق على صعيد التراكم والطرائق الأسلوبية ، فينبغي ألا نلغى تبادلاً من هذا النوع ؛ لأن اللغة الفارسية ورثت عن السنسكريتية عبادة الشكل . وليس من قبيل الصدفة - من جهة أخرى - أن كان لبعض العلماء الموسويين من ذوى الأصل الفارسي دور كبير في تطور التفكير في أشكال الأسلوب عند العرب . وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن أنشأ كتاب الدولة الفارسية الأصل في معظمهم أدبا تفرده أشكال البديع ، وشعراً متكلفاً précieuse ، وإن لم يوح إلا بوجهة ضئيلة (٢٩) .

قصورهم (٣٠) ، ولم كانوا يتيحون لهم ، يعطاباهم السخية ، أن يحويوا حياة الدعة (٣١) . وعلى هذا النحو إنما نفهم لم كان الناس من علية القوم يتنافسون في منح الفنانين الموهوبين أهل مكافأته .

وفضلاً عن ذلك ، إذا ما كان حقاً أن وصول الشاعر إلى البلاط كان يضاعف حظه في الوصول إلى الشهرة ، فليس أقل حقاً أنه كان يتحكم في إنتاجه ؛ « فالبنية الهرمية في المحيط كانت تمنح وظيفة الخليفة - كما يلاحظ بن شيخ - دوراً في توجيهه الفعلية الشعرية » (٣٢) .

على هذا المنوال كان ذوق الأمين المهرج ، وحساسيته إزاء الشعر ، وانغماسه في حياة المتعة والصيد (٣٣) شيئاً بعيد الخطر في تفجر الشعر الحمري والشعر المحقق وشعر الطرد عند المحدثين كأي نواس . وذوق المأمون المتحمس للكلاسيكية البدوية ، ويبحث عن نقاوة لغوية ، ودفاعه عن حسن التأليف ، وانفتاح فكره العلمي والفلسفي ؛ كل ذلك كان لا بد له من التأثير في الأسلوب الشعري ، وتشجيع أصحاب المحافظة على القديم (٣٤) .

وإذا ما كانت بطولات المعتصم العسكرية قد أثارت قريحة الشاعر المذاح وحولته - على حد تعبير بن شيخ - إلى مؤول غنائى لحوادث راهنة حية . . . ، فإن حساسية الواثق الفنية ، وإبداعه الموسيقي والشعري ، تركا صدى محسوساً في حجم الإنتاج ، وفي إذاعة نوع من الشعر الخفيف (٣٥) .

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الظرف الإنساني الذي قدر للفنان ، وقاده التناقض بين مبادئ لغتها التربية وواقع ينحدر نحواً مخالفاً ، كان لا بد له من خلق تمزق عميق في نفسه . وفي هذا القلق الممض إنما ينبئ التنبؤ عن تأويل مبته إلى الزهد ، أو التزامه الاجتماعي - السياسي ، أو جنوحه إلى حياة الخلعة والتغنى بها . ويمكن اكتشاف الصوى الدالة على هذا القلق حتى في خطاب الشعراء المحافظين الذين بانضمامهم إلى البلاط كانوا يتوجهون بالخطاب إلى نخبة محدودة كانت تفرض ذوقها عليهم . على أن هؤلاء الشعراء الذين بصمتهم الذي يكاد يكون كاملاً من صنوف البؤس في أوساط الشعب ، كانوا يسمحون بما لا يمكن التسامح فيه ، ويفضون بأمر المجتمع إلى قوة الحيوانية الغاشمة ، لا يعدمون أن يقدموا إلينا - وتلك هي حالة أبي تمام - بعض الصوى التي تعبر بمهارة عن قمرهم على الظرف الإنساني . ومجيد الذات الذي يتألق في شعر بشار وأبي نواس ، وأكثر منها في شعر أبي تمام ، ليس سوى مظهر من المظاهر التي ترمز إلى هذا القلق الممض ، والطموح إلى تكريم الإنسان .

شعور أي فنان حساس بأنه ذوايداع لفظي معجز ، وذاكرة أمينة ، وذكاء نافذ ؛ شعوره بأنه مؤهل بخيلة شخصية ، وقوة غير مريثة ؛ بأنه متفوق على كل مخلوق ، سواء أكسان من الإنس أم من الجن (٣٦) . . . ، ورؤيته لنفسه مضطراً إلى كبت أنه إلى وضع نفسه في خدمة وحوش أبقه أقل مرهبة منه ، لا يمكن أن ينتهي به إلا إلى المرارة العميقة . إنها قوة غير مريثة تلك التي تسمح لهذا الكائن بأن يعي فنه ، ويجي في قلق الاختيار الذي لا بد له من القيام به على صعيد الكتابة كي يحقق التألف بينه وبين ذاته .

التي تدخل فيها يمكن أن يسمى : الأسلوبية *Stylistique* عند العرب .

وثمة فكرة أخرى تمثلها الفكر الإسلامي حق التمثل ، وكان لها ، فيها يبدو ، تأثير في الجمالية الإسلامية ، ونريد بها مقولة أرسطو : « لا علم إلا بالكماليات » . فهذا المفهوم ، الذي يكون الشيء الجدير بالمعرفة حسب هو النوع لا الفرد ، إنما طبق في الفن الإسلامي باستمرار : فالجمالية الإسلامية في التصوير المشخص *Peinture Figurative* - كما يقول بابا دوبرلو *Papadopoulos* - ستكون دائماً جمالية مفهوم<sup>(٣٣)</sup> .

ومع ذلك ، إن تمثل الفكر الإسلامي لمقولة أرسطو هذه إنما يعود إلى تناغمها مع خصلة أصيلة في العقلية العربية ، فالعرب بطبعه كان يتفرد من أن يكون عبداً لفرد مهما تكن قيمته ، وتعشقه للحرية قيمة مهمة من القيم الحضارية التي تميز الشخصية العربية ، ولذا فإننا لانجد عند شعراء المديح مثلاً سوى صورة الإنسان المثالي ، والصورة الإنسانية *portrait* بالمعنى الدقيق للكلمة لم تكن تأتلف تحت ريشتهم . والإسلام لم يجمع هذه الخصلة كما نعلم ، بل عمل على تقويتها حين ألغى عبودية الفرد للفرد ، وربط فكرة الحرية بمسؤولية هذا الفرد عن الجماعة وسلامتها .

وبعد ، ماذا نقول عن أثر أرسطو في قضية البديع التي تشغلنا قبل سواها من قضايا الإبداع في هذا البحث ؟ أكبر الظن أن التفكير الأرسطاطاليس لم يكن له شأن في استخدام الشعراء المحدثين لضروب البديع المختلفة ، فهو لاء الشعراء الذين زينوا أشعارهم بهذه الأشكال الأسلوبية لم يكونوا يعرفون اسمها ، وهؤلاء الشعراء الذين كانوا صناعاً قليلاً أو كثيراً بلغوا باستخدامها لأسباب ألمنا بها فيما تقدم قبل قرن وأكثر من ترجمة كتاب الخطابة *La Rhétorique* لأرسطو على يد إسحاق بن حنين (ت حوالي ٢٩٨ هـ / ٩١٠ م)<sup>(٣٤)</sup> .

وإذا ما كان هذه الترجمة من دور فلانما يتمثل - كما يقول أجمد الطرابلسي<sup>(٣٥)</sup> - في الحماسة التي شعر بها الناس للبديع ، وفي التفنن عن المصطلحات الملائمة لهذه الطرائق . وإذا كانت هذه الأشكال لم تجد مفرداتها الاصطلاحية ، وتعريفاتها المناسبة قليلاً أو كثيراً مجموعة في كتاب إلا في عام (٢٧٤ / ٨٨٧) عندما نشر ابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ / ٨٤١ - ٩٠٨ م) كتاب البديع ، فليس ثمة مايشي بأنه كان متأثراً بكتاب الخطابة في تأليفه .

أما كتاب فن الشعر *La Poétique* لأرسطو ، الذي وصلت ترجمته على يد متى بن يونس (ت ٣٢٨ هـ) إلينا ، فليس له أثر في بديع ابن المعتز إلا أن يكون غير مباشر . ذلك بأن هذا الكتاب الذي قدم الكندي (ت ٢٥٢ هـ) مختصراً له لم يكتشف بعد ، لا يتحدث عن الوسائل التقنية في الشعر ، وإنما يتحدث عن قواعد المأساة والملمحة ؛ ولعله لم يفعل أكثر من تقوية فكرة التصنيف في ذهن ابن المعتز .

وأكبر الظن أن هذا الشاعر الناقد إنما انساق إلى تصنيف البديع ومحاسن الشعر في كتابه بتأثير عاملين : المناخ الثقافي الاجتماعي من حوله ، وتطلعاته السياسية ؛ فالشعراء المحدثون بلغوا ويتمون عن

أما الهيلينية فمعلنا ما كان أهم ، فقد وهي التفكير الإسلامي شيئاً فشيئاً جهد التفكير الإخريفي في عقلنة العالم ، وقد تم التأثير من خلال ترجمات الكتب العلمية والفلسفية والموسيقية . . .

ومن بين الفلاسفة الإخريفي كان أفلاطون أول من أثر في التفكير الإسلامي ؛ فالفقه والفلاسفة تمثلوا نظريته في عالم المثل التي تعلم أن الحقائق خالدة ، وأن الإنسان يستطيع التعرف إليها في ذاته . وبين المعتزلة كان الجاحظ أول من تحدث عن الجمال المطلق الذي يجاوز كل الأشياء الجميلة ، مستخدماً الكلمات نفسها التي استخدمها أفلاطون<sup>(٣٦)</sup> . والحب العذري ؛ الحب الهائس المحال ، الذي يدوم طوال الحياة ، ولا يمكن أن ينجز إلا في الموت ؛ الحب الذي عاشه شعراء معروفون في القرن الثاني للهجرة ، من مثل جميل بثينة وكثير عزة . . . هذا الحب الذي ظهر لأسباب اجتماعية - ثقافية ، منها سعى بعض القبائل إلى التميز به تعويضاً عما فقدته من أمجاد تقوم على الثراء ؛ ومنها المفهوم الإسلامي الذي يمجّد الحب العفيف ويرقى بالحب الذي يموت دون دنس إلى مرتبة الشهيد - هذا الحب تحول عند الصوفيون إلى حب الإنسان لله ؛ إلى الحب المحال الذي يظل التشوق إليه والأمل في إشراقه أتمن عند المتصوف من خيرات الدنيا كلها . . . فاستقى من الحب الأفلاطوني ؛ حب الجمال المطلق ، دما جديداً وإن كنا لاننكر بدوره الإسلامية .

أما أرسطو فقد فرض نفسه مبكراً على الفقه والفلسفة والعلوم الإسلامية . وكتب الأدب بين سواها كانت تذيب أفكاره عن الطبيعة والحيوان والفيزيولوجيا وعلم النفس والأخلاق . ولأرسطو بصفة خاصة يدين التفكير المعتزلي بتقديس العقل ؛ فهو الذي يسمح للإنسان ، في نظرهم ، بمعرفة النظام الإلهي واختيار ظرفه ليكون مسقوياً - من ثم - عن أفعاله أمام الله الواحد العادل ؛ فكتاب الحيوان للجاحظ ، وإن أفاد من كتاب الحيوان لأرسطو ، الذي ترجمه ابن البطريق ، ليس هو على وجه الدقة كتاباً عن الحيوان . إنه يمسد بالأحرى رؤية للكون يحكمها الله . وهذا الكون مؤلف من جزءين : العالم اللاعضوي ، الجاسد ، اللاحي ؛ والعالم العضوي الحي النشط . وتنظيم العالم يتوقف على العلاقات بين الأشياء والكائنات ، وهذه العلاقات هي : المشابهة والاختلاف والتضاد ، التي تتوقف عليها وحدة الكون . وهدف المؤلف هو اكتشاف هذه العلاقات ، والبرهنة على كمال آلية الإبداع ، وبهذا نفسه على كمال خالفه . ومن معرفة الإنسان يستطيع الجاحظ أن يجعلنا ننفذ إلى المجهول ، وعلى شاكلة أرسطو يتخذ الإنسان مرجعاً في نظريته<sup>(٣٧)</sup> . وقد كان لرؤية الجاحظ للكون تأثير في الرؤية الكونية عند أبي تمام ، وإن تفردت هذه الأخيرة عنها .

وبما أن العقل أساس فن الجدل عند المعتزلة فإنه يقودهم إلى إثارة قضية خلق القرآن ؛ فلما بهم بالوحدانية الإلهية حذاهم إلى القول : إن كلام الله مخلوق ، أوحى به عبر الزمن ، وجسد في شكل كلمات ؛ فالنظر إليه على أنه صفة أزلية من صفات الله قد ينتهي إلى منح الله شريكا . ويبدو أنه كان لهذه المقولة أثر كبير في حركة النقد العربي ؛ فهي تكمن وراء نظرية أبي تمام في الفن الشعري<sup>(٣٨)</sup> ، ووراء تلك الآراء الفذة التي أتى بها علماء الكلام في تناولهم قضية إعجاز القرآن ،

المصورين ؛ فعبادة الأشكال هي إحدى الميزات التي نتعرفها - كما يلاحظ بابا دويولو<sup>(٣٦)</sup> - في استخدام الديكور الهندسي المجرد ، وفي تمثيل الحيوانات السومرية والآشورية بخطوط أولية ، وزخرفتها زخرفة هندسية ، وفي تزيين سطوح الملابس تزيينا يقوم على فهم المكان ، وفي الألوان التي لا تشكل الواقع ؛ ألوان الخيول الوردية أو الزرقاء في تل برسيب Barsib .

ومع ذلك ، إذا ما استطاع أصل هؤلاء الشعراء وانتماءهم الإقليمي أن يقوم بدور في تكوين فن جديد في داخل الجمالية الشعرية عند العرب ، فإن هذا الدور يتركز في تعزيز هذه السمات الموجودة من قبل في شكل بذور في الإنتاج الشعري السابق ؛ فالشعراء الجاهليون كثيراً ما شبهوا النساء بالدمى أو التماثيل ، وهي تصاوير الربات المعبودة ، لما للمرأة من قداسة في نفوسهم ، معبرين بذلك عن جملتهم ونصاعة بياضهن أو نعومتهم وجسامتهن . وكانت هذه الدمى والتماثيل منحوتة من المرمر أو مصنوعة من العاج ، وقد نحتت مؤررة مكشوفة البطن ...<sup>(٣٧)</sup> . وفن التصوير لم يكن بعيداً عنهم كل البعد ، ففي كتاب الأزرقي « أخبار مكة وما جاء فيها من الأثر » أن أهل قريش أعادوا بناء الكعبة ومعهم التجار القبطي ( باقوم ) ، وأهم « زرقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائنها ، وجمعوا في دعائنها صور الأنبياء وصور الشجر وصور الملائكة ، فكان فيها صورة إبراهيم خليل الرحمن شيخ يستقسم بالأزلام ، وصورة عيسى ابن مريم وأمه ، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين<sup>(٣٨)</sup> .

ومن هنا وهناك في المصادر نستنبط صدى تشهد بالصلة التي كان الشعراء الأمويون ثم العباسيون قد صانوها مع فنون المكان ، سواء أكان الشاعر مطبوعاً على الشعر أم متكلفاً ؛ فالصور التي تتخذ الذمية والتماثيل نموذجاً للجمال والقداسة أحياناً ليست قليلة في شعرهم ، والقصور التي كانوا يجتلفون إليها كانت تمددهم بأشكال متنوعة من التحف : فرجل يدخل على الوليد بن يزيد جالِباً لوحة رسمت عليها صورة إنسان<sup>(٣٩)</sup> ، والروايات تذكر أنه « بنى للأمين مجلس لم تر العرب والمجم مثله ... منقش بتصاوير الذهب وتماثيل العقبان<sup>(٤٠)</sup> » ، والأصمعي يصف بهواً للفضل بن يحيى البرمكي جاء فيه « ... وبين يديه كانون فضة ، فوقه أنفة ذهب ، في وسطها تمثال أسد رابض ... »<sup>(٤١)</sup> . ويبدو أن هذه التحف الفنية كانت تبهل الشعراء فيقيمون صلات مع الفنانين البارعين لعصرهم ، ويصورون هذه التحف في شعرهم ؛ فحمدان الخراط يصنع لبشار بن برد رسماً يمثل طيران عصفير ، وكان قادراً - حسب النادرة - على صنع صورة لبشار في مشهد داعر مع قرد<sup>(٤٢)</sup> ، وأبو نواس يعتمد في بعض قصائده على تصوير مشاهد رسمت على أقذاح الخمرة ، وترى فيها صورة حية في فعاليتها الكاملة ، وقد تحول الشاعر فيها إلى مصور تتحرك الريشة في يده بمهارة فائقة ، وتتحول الكلمة إلى لون أو ظل يدرك بالصر ؛ وقد قدمها ابن الأثير مثلاً على الكلام الذي تأتي ألفه وفق معانيه ، وعلق عليها الجاحظ قائلاً : « لا أعرف شعراً يفصل هذه الأبيات لأبي نواس »<sup>(٤٣)</sup> . ويألف هذا المظهر في خطاب شعر عباسي تهاد الكلاسيكية عنده تعبيرها الأكثر جلاءً ؛ فبإعجاب وفن

وعى بحاسن الكلام في إنتاجهم الفني ، متجاوبين مع حياة الترف ولولع الناس بالزخرفة العربية L'arabesque ومع إحساسهم بالحاجة إلى جمالية جديدة لأسباب أثبتنا على ذكرها ، كان من أهمها تحول العرب من حياة المدن إلى حياة الحضر ، وتغير نظرهم إلى المهنة نتيجة حياة الاستقرار في المدن ، ونضج الفكر الإسلامي الذي يجدد العمل بحيث بدؤوا يتخللون عن نظرة الاحتقار الجاهلية للمهنة بما فيها الصياغة التي كانت مصدر غنى وافر ، ويعزفون عن الترفع عن تعاطيها ؛ وكان منها تعاطى بعض الشعراء المحدثين للمهنة ، وإدراكهم الفارق بين الصنائع الذي يقوم بعمله آلياً والتفنى الذي يتطلب منه عمله المهارة الفنية والإبداع . وتأثر نسيجهم الشعري بل تفكيرهم في قضية الإبداع بهذه الممارسة ، كما هو الحال مع أبي تمام والنقاد ، قبل ابن المعتز بزمن بعيد ، بدأوا يهتمون بالطرائق الأسلوبية المستخدمة في النص الشعري ، ويختصمون سواء أكانوا من القدماء أم المحدثين في شأن هذه الوسائل التقنية ، لتبيان مدى اتصالها بالنتاج القديم أو بالابتكار الجديد ؛ حتى ظهرت الحاجة إلى جمعها بين دفقي كتاب لتكون في متناول الجميع بعد أن كانت متفرقة . وابن المعتز ، الذي تأثر في ذلك كله بعيشه في القصور المترفة ، وانغماسه في الحياة الثقافية لعصره انغماساً عميقاً ، كان يتطلع إلى الخلافة ويشعر بضرورة التحالف بين المسلمين ، سواء أكانوا من أصول عربية أم من أصول فارسية ، لإنقاذها من سيطرة الجند الأتراك ، وكان لابد له من الإسهام في الإنتاج الثقافي وتسخير لتحقيق هذا التحالف . ومن هنا جاء اهتمامه بقضية الصراع بين القدماء والمحدثين وإمعانه النظر في قضية البديع خاصة ، منتهياً إلى القول بوجود هذه المحاسن عفويًا في التراث القديم ، وظهورها عن وعي في شعر المحدثين ، بعد تنبيههم لما تحمله من طاقة إبداعية .

ومهما يكن من أمر ، فإن المجابهة بين الثقافتين العربية - الإسلامية من جهة ، والإغريقية من جهة أخرى ، التي تحققت في أوساط بورجوازية مدنية ، كان من مزاياها إنتاج معطيات ثقافية قامت بدور مهم في إنتاج شعر عقلاني عكف على عبادة الأشكال ، يمثل أبو تمام ذورته الأكثر سطوعاً .

## ٤ - صلة الشعراء المحدثين بفن التصوير وانتماءهم الإقليمي .

وقد كان لانتفاء هؤلاء الشعراء المحدثين وصلتهم بفن المكان أثر في جنوبهم إلى عبادة الأشكال والتعلق ببنائها ؛ فبما أن هؤلاء الشعراء هم ، على العموم ، من بلاد ما بين النهرين ، أو من سورية من حيث الأصل ، وعنى صلة - كما يدل على ذلك آثارهم - بفنون أخرى ، فقد كان لديهم - فيما يجيل إلينا - اعتماد للشعر بمعنى الأشكال في ذاتها ، وفهم منتفها الذائق ، وأهلية للتمتع بصفااتها الرياضية ، أو للإحساس بالعلاقات القائمة على معرفة المكان topologie . وإدراكهم أن هدف الفن ليس هو المحتوى الذي ينقل الواقع ، بل الكون الدائى للأشكال المجموعة في نظام ما ، لا يمكن أن يكون سوى نتيجة لهذه الأهلية . وهذه الأهلية إنما هي حظ مشترك بينهم وبين

وهناك ، في كتاب الأغاني ، نستقي ملاحظات تخص قضية السرقة الموسيقية أو تصنيف إنتاج المغنين في زمر ، والمؤلف يشير إلى ثلاث من هذه الزمر<sup>(٥٣)</sup> : الأولى هزلية مؤثرة تنقص العقل ، والثانية تثير شعوراً حياً فرحاً وهدياً ، والثالثة تجسد مهارة الغناء وإتقانه .

والأغنية كانت تتكون ، فيما يخص إلينا ، من بيت شعري واحد إلى أن شرع ابن محرز ( ت حوالي ٩٧ هـ / ٧١٥ م )<sup>(٥٤)</sup> في غناء مثان على إيقاع الرمل في الغالب ، ليغدو اللحن أكثر إتقاناً ، وهدت الأغنية فيما بعد أطول ، ولكنها لم تصل إلى عشرة أبيات إلا في النادر<sup>(٥٥)</sup> .

ومن المؤكد أن استخدام الشعر في الغناء كان له أهمية ليس فقط في إذاعة لغة غنائية تستجيب لحاجات تأليف موسيقى ، بل في سعة المجال اللغوي ، فقد هدت القصيدة أقل طولاً عند الشعراء الذين عكفوا على هذا الفن ، ومن بينهم الوليد بن يزيد ( ٨٨ - ١٢٦ هـ / ٧٠٧ - ٧٤٤ م ) الذي وضع جملة ألحان في الغناء ، وكان يضرب بالعود ويوقع بالطنبور ، ويمشي بالدف ، على الطريقة الحجازية<sup>(٥٦)</sup> .

وفي ظل العباسيين ، تابع الفنانون البحث عن تأليف الإيقاع الموسيقي تأليفاً متقناً دون أن ينالوا من قواعد الأنغام الحجازية . ولكن فكرة موسيقياً جديدة تبرغ ، وتسرّب - كما يلاحظ شيلواه Shilواه<sup>(٥٧)</sup> - بتذوق الترف وبجياة القصور العابثة الشهوانية sen suelle .

وتحقق الموسيقا في هذا العصر رهاقة بالغة ودقة متناهية ، وتُخذ موضوعاً لمجاذلات علمية بين أشياخ مفهومات فنية مختلفة ، فالقدماء والمحدثون يتجابهون في مناقشات عامة : في المسكر الأول ، نجد إبراهيم الموصلي ( ت ١٨٨ هـ / ٨٠٤ م ) وابنه إسحاق ( ١٥٠ - ٢٣٦ هـ / ٧٧٧ - ٨٥٠ م ) ، وفي المسكر الثاني إبراهيم بن المهدي ( ١٦٣ - ٢٥٥ هـ / ٨٧٩ - ٨٣٩ م ) وابن جاسم ( ت ١٩٢ هـ / ٨٠٨ م ) . . .

ومقال بن شيخ في هذه المادة يبين لنا جيداً أن إسحاق خاصة يمثل التيار القديم ، فقد كان مؤلفاً موسيقياً ومارراً في فن الموسيقى ، يحاكى - كآب - الأسلوب الحجازي<sup>(٥٨)</sup> . وفضلاً عن ذلك ، كان يشمر بالجمادية نفسها على صعيد الأدب ، ويعرف كل المعرفة قواعد الشعر الكلاسي . وعليه ، ليس من المدهش أن نراه يصف أبا تمام بأنه شاعر مجيد ، لكنه يبالغ في الاعتماد على ذاته<sup>(٥٩)</sup> .

وفي مقابل إسحاق ، نصير الكلاسي عن نصيم ، يمثل إبراهيم بن المهدي « مدرسة حاولت التحرر من القيود الإبداعية ومن قواعد الأنغام »<sup>(٦٠)</sup> ، فقد كان يؤلف أنغاماً خفيفة دون أن يفتقد بالقواعد الصعبة التي أملاها القدماء ، وكان يفتح ، على هذا النحو ، الباب للجرادات التي سيكثر منها تلامذته . . .<sup>(٦١)</sup> .

ولكن أهم ما يوجب الإشارة إليه إنما يتمثل في أن الموسيقى الكلاسي تصل في هذا العصر إلى عصرها الذهبي ، وتغدو « جزءاً لا يستغنى عنه في تربية الإنسان المثقف ، وفي المعرفة الموسوعية التي كان من المفروض أن يكتسبها »<sup>(٦٢)</sup> : فإذا كان محمد بن عبد الله بن العباس يعكف في آن واحد على الشعر والغناء والفقه<sup>(٦٣)</sup> . . . فالخليل بن

يصور البحرى لوحة جدارية يتجابه فيها البيزنطيون والفرس ، وفي قلب المعركة يبدو أنوشروان في لباس أخضر على جواد أصفر ، وروعة المشهد ، التي تدب في جزء منها إلى الخروج عن مشكلة الواقع في الألوان ، هي من القوة بحيث توهم الشاعر بأن المسائلين أحياء ، ومحدود إلى لمس اللوحة بيده كي يصل إلى اليقين<sup>(٦٤)</sup> . أما مسلم بن الوليد فإنه كثيراً ما استغل الإشارة ( تمثال ) بمعنى صورة إنسانية أو صورة ليعبر عن غنائه<sup>(٦٥)</sup> ، وشعره يقدم إلينا مشهداً نادراً للغاية : ثمة استعارات ذات قدرة إيحائية ، وظلال تدور حول مصلوب ، وتسحير للحواس الخمس ، وهذه العناصر كلها تقوم بوظائفها بشكل عجيب لتقدم إلينا منظراً سينمائياً يقوى الأساس . والمراد في الأبيات المعنية الحديث عن مصلوب علق على نوع من الصليب فعرّض لهجمات الطيور الجارحة ، في حين تتبع وحوش الصحراء الضارية ظله لتلغق دمه السائل وتخفف من جوعها . والحركة في الفضاء تصور مفهوم الزمن وتحول الصورة الإيقونية إلى مشهد حي<sup>(٦٦)</sup> .

وبمناسبة الحديث عن أبي تمام يستخدم علماء المعاني العرب<sup>(٦٧)</sup> طريقة أسلوبية أطلقوا عليها اسم التصوير ، وظيفتها عرض المجرد في صورة المرئي . ومن الواضح أن هذه الإشارة اقتبست من مجموعة المصطلحات اللغوية في فن الرسم ، والكتاب الكبير الجاحظ<sup>(٦٨)</sup> كان على وعى للعلاقة الوثيقة بين الشعر وفن المكان ، فالشعر عنده ضرب من النسيج وجنس من التصوير ، وتعبير الشاعر يمكن أن يكون ، دون جهد ، منحوتاً نحتاً جيداً<sup>(٦٩)</sup> .

هذه الصوى تمنحنا الشعور بأن الفنون التشكيلية كان لها دور في تحول الشعر العربي على أيدي المحدثين تحولاً عميقاً نحو عبادة الأشكال ، أي نحو عناصر تنظم في العالم الذاتي للأثر ، العالم القابل لحكم بى كبرى كالدائرة واللولب . . .

## ٥ - صلة الشعراء بفنى الموسيقى والغناء .

الموسيقيون والمغنون ، إذ هم في معظمهم من أصل غير عرب ، كانوا أكثر من الفنانين الآخرين - على صلة بالبنى التجريدية التي تنظم الفن ، والحساسية الأجنبية ، سواء أكانت رومانية أم فارسية . . . التي كان يملكها هؤلاء الفنانون الذين كانوا أحياناً مؤلفين للأنغام - كان لها بكل تأكيد حظ في تحويل الجمالية الشعرية عند العرب .

فمنذ القرن الأول للهجرة كان المغنى المؤلف يستهوى الرأي العام ، ويسهم في توجيه الشعر وتجهيزه ، وفي ممارسته الشعر والغناء في آن معا كان يتمتع - كما يلاحظ فاده Vadet - جمال القصيدة الشكل بالإنشاد والأغنية<sup>(٧٠)</sup> .

هذا الفنان كان يفرض طريقة في عيش الحب والتعبير عنه ، وإذا ما كنا ندين له بفتح شعر الغزل في الحجاز ، ولا سيما شعر عمر بن أبي ربيعة ( ت ٩٥ هـ / ٧١٣ م )<sup>(٧١)</sup> ، فإنما ندين له أيضاً بذيوع شعر الخمرية ، فحين كان الغريص ( ت حوالي ١٠٦ هـ / ٧٢٤ م ) يغنى بشعر الأخطل ، كان الناس جميعاً يصغون إليه بتأثر وفرح<sup>(٧٢)</sup> . وفضلاً عن ذلك ، ليس من المستبعد أن يكون قد تحقق مبركاً تبادل بين النقد الأدبي والنقد الفني الذي يشمل الغناء والموسيقا ، فمن هنا

عمره كان يعلم الأطفال الصغار القرآن في المكان نفسه الذي كان يعلم فيه الغناء للجواري<sup>(٦٤)</sup>.

وعليه ، ليس من المدهش أن نشاهد أن الموسيقيين ، والكتاب ، والفلاسفة بدأوا ، منذ القرن الثالث للهجرة/ التاسع للميلاد ، يسألون أنفسهم عن أصول الموسيقى الإسلامية وطبيعتها ؛ وليس من المدهش أيضاً أن يكتب الفيلسوف الكندي مقرب بن إسحاق ( ت نحو ٢٦٠ هـ / ٨٧٣ م ) ثلاثة عشر بحثاً في الموسيقى ، فيعد على هذا النحو ، المثل السامى الأول للموسيقى النظرية العربية ، وهي جنس أدب يقدم اتجاهين رئيسين : الأول يهتم على الأخص بمظاهر علم الكونيات والأخلاق في الموسيقى ، والثاني يهتم بالأخرى بمظاهرها الرياضية والسمعية<sup>(٦٥)</sup> . ومثل هذا الاتجاه في البحث إنما يتجاوب مع تلك القيمة الحضارية الأصيلة في الشخصية العربية ، ونعني بها : عبادة الأشكال ، ولعله أثر في شبروع فن البديع ، ولا سيما أشكاله اللفظية ، ومن ثم في تنهيج هذه الأشكال .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه العوامل التي أثبتنا على ذكرها كانت تقوم بدورها الناجع في مناخ مدني ، حيث كانت تتجلى بعض الميول المحافظة متغذية بجهدين : فعالية الحريصين على صفاء اللغة ، سواء أكانوا موسوعيين متبحرين أم أرسطراطيين ، لغرض حسن التأليف le bon usage ؛ وفعالية الشعراء البداة الذين كانوا - مجتهدون إلى المدن باحثين عن الثروة - يصلون أحياناً إلى فرض أنفسهم لا على أنهم منبع الشعر الذي لا بد من جمعه فقط ، بل أيضاً على أنهم نقاد من حقهم الإصغاء إليهم . وقد كان تأثيرهم - حسب تعبير ابن شيخ الدين<sup>(٦٦)</sup> - يوجه عمل منافسيهم ، حتى إن قوة النزوع البدوي كانت تحدو بعض الشعراء على الذهاب إلى الصحراء لاكتساب نقاة اللغة وفصاحة اللسان وإتقان الشعر<sup>(٦٧)</sup> .

وبإيجاز أقول إن الشعراء المحدثين كابدوا تأثير مجاذب مزدوج : فمن جهة ، هناك تمزق عميق أثاره هذا التناقض بين المثل الأهل الإسلامي والواقع الشيع الذي كان يخرقه دون توقف ؛ ومن جهة أخرى هناك جاذبية محورية متضادين كلياً : نداء ثقافة بدوية ما تزال قوية ؛ وغناء الحياة العباسية الحمر المزهرف .

وبتعبير آخر ، إن الجمالية الكلاسيكية التي ورثها القرنان الثاني والثالث للهجرة ، والتي كانت تستمر في الحياة لأسباب أثبتنا على ذكرها ، وجدت نفسها على خلاف مع التطور العام ؛ تطور التفكير والحساسية ، وتطور النظرة إلى الكون والإنسان ؛ هذا التطور الذي كان يدفع العالم العربي - الإسلامي إلى إبداع شكل جديد للضمير الإنسان .

ونحن نأثر عوامل محدثنا عنها طويلاً ، محل الشاعر المحدث على أن يكون لنفسه جمالية جديدة يغدو معها الفن عالم التعبير عن الانفعالات والقيم الفردية . وفضلاً عن ذلك ، كان هؤلاء المحدثون بأسرهم يعنون دورهم من حيث هم فنانون « فغدوا لا يريدون - كما يلاحظ أجمد الطرابلسي<sup>(٦٨)</sup> - قول أشعار في موضوع ما ، بل الحديث عنه بطريقة ناجعة ، وغدوا لا يريدون أن يكون المرء تماماً كما كان الآخرون ، بل أن يكون ذاته بعض الشيء » .

وأشباع البديع ، بما أنهم حملوا أكثر من سواهم من المحدثين نداه الحياة العباسية والمعطيات الثقافية التي كانت تمنحهم ألفاً جديداً ، فقد شقوا طريقاً خاصاً بهم ، وكانت نفوسهم المكبوتة جدد الكبت تبحث عن الانطلاق من خلال جمالية كمرست لعبادة الأشكال ، فكانوا يمجّدون جمالاً صنعتته مهارات صانع كان حريصاً على تأكيد ذاته بإبداع نوع من البنى التي فرض فيها هوس الأشكال المجردة الهندسية والرياضية ذاته قليلاً أو كثيراً ، وإن لم بغضوا الطرف كلية عن الابتكار في المعاني .

## نحو منظور مستقبلي

### ١ - نفتح التفكير النقدي

أشرنا في رسالتنا عن أبي تمام<sup>(٦٩)</sup> إلى أصالة نظريته ، وتأثيره في تطور التفكير النقدي عند العرب ؛ فمفهوم وحدة الجوهر في التعبير والمحتوى يستقى نسغه من تفكيره قبل أن يتفتح تحت ريشة ابن طباطبا العلوي ( ت ٣٢٢ هـ / ٩٣٣ م ) . فالقصيدة ، إذ نظر إليها هذا الأخير على أنها بنية يقومها الحدث الكلامي ، لاتنأى عن منظور أبي تمام الذي يرى فيها إشارة signe شعرية يترابط فيها الدال والمدلول ترابطاً وثيقاً . وقبل أي ناقد آخر تحرّر أبو تمام عن وعي من تقدير الكلمات ليرقى إلى تقدير العلاقات ؛ ففي نظرية التزيين عنده أن ما يسمي إنما هو الإبلاغ Communication ، بوساطة التعبير المؤلف من كلمات هي حجارة كريمة ، عن أعماق الإنسان وغناه ؛ الإبلاغ الذي يجاوز مجرد الإعلام information . وهذه الوظيفة النبوية والزخرفية التي منحت للغة الشعرية لا يمكن أن ينظر إليها إلا على أنها باكورة نظرية النظم المنسوبة إلى عبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ / ١٠٧٨ م ) . . . فهذا النظرى الكبير ، إذ نظر في ديوان أبي تمام نظرية تأمل ، استطاع أن يتحفا بمظنورات نقدية متميزة تخص اللغة الشعرية ولا سيما الصورة . وجنوحه إلى القول بالتراسل بين الفنون يستقى جذوره ، فيها ينجلي إلينا ، من التفكير الجمالي عند أبي تمام ، فالجرجاني يعرض للعلاقة بين التقنية الفنية والشعر ، تميزاً بين المعنى ونظمه . فالمعنى عنده يقابل المادة ؛ فكما أن ماهيتها ، سواء أكانت من الذهب أم الفضة ، لا شأن لها في الحكم على جودة العمل وروادته ، سواء أكان خاماً أم سواراً ، وإنما الشأن كله لكيفية صياغتها ، فكذلك المعاني ، لا شأن لها في التفضيل بين شعر وشعر ، وإنما الشأن لكيفية نظمها بالألفاظ<sup>(٧٠)</sup> . ولعل أهم نص له في إحكام الصلة بين الفنون التشكيلية والشعر هو هذا النص الذي نشتم فيه ربيع أبي تمام ، والذي يعرض فيه لتأثير الفن في المتلقى من حيث إثارة حالة نفسية غريبة ، وضرباً من الفتنة به ، يحملة على تعظيمه ، ومن حيث بعثه معاني تخالف الصدق الواقعي في ذهن هذا المتلقى<sup>(٧١)</sup> :

« . . . فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعههم ، والتخييلات التي تهز المدحوحين

## ٢ - التراسل بين الفنون

وثمة مجال آخر يماثل هذا المجال بثرائه ، يغرينا بتقديم بعض النظرات ، ونريد به التراسل بين الفنون ، وقد حولنا بجزء كبير في نص الجرجاني السابق .

لقد بينا في أبحاث سابقة أن القصيدة في رأي أبي تمام عالم ذات كان الشاعر يفتش في داخله عن قيم جمالية ، وأن الحدث الشعري لم يكن سوى عمل جمالي . كانت الفعالية الإبداعية تنتج . والأثر ، إذ هو شيء لغوي لا بد من تحديده نسبة إلى اللسان ، يجسد في رأي أبي تمام قيمة ذاتية جوهرية تقوم على محتواها ، وتسمح للأصالة بأن تشرق إشراقاً ساطعاً<sup>(٧٣)</sup> . ومع ذلك ، إن الدال significant هو الذي يمنح الرسالة الشعرية message poétique قيمة عنصر خالداً<sup>(٧٤)</sup> .

ولكن تفرق القصيدة ، في كل الأحوال ، لا يقوم إلا على نغماتها الفريدة التي تميز تأليفاً يتبدى في شكل عقد من الحجارة الكريمة تؤثر كلماته للأثر استقلالته<sup>(٧٥)</sup> ، والخصوبة الشعرية poéticité لتأثر في التفاصيل ، بل في وحدة التعبير الخلاق الأمين على طابعه الفنية<sup>(٧٦)</sup> .

وفكرة هذا العالم الذاتي للأثر ، إذا حققت في الممارسة العملية ، تتجسد في استخدام أشكال أسلوبية ، وتربيات للكلام تأليفية ، وتوزيعات طباعية ، تدرك بناها بأشكال هندسية ورياضية ، ويمكن لهذا كله أن ينظم في الأثر ، وأن تفوقه بقى كبرى ، سواء أكانت دوائر أم لولاب .

وبتعبير آخر ، إن التفكير النقدي والفن الشعري يتشابهان تحت ريشة أبي تمام للتعبير عن جمالية ستجد متسعاً لها في الإنتاج التصويري . وفي هذه الحساسية المرتبطة بفن البديع لا باللسان ، إنما يفرق أهميتها إسهام العرب في تكوين جمالية تصويرية إسلامية تقوم على عبادة الأشكال ، فليس من قبيل الصدفة في الحقيقة إذا ما أُنجزت منمنمات miniatures بمحى بن محمود الواسطي<sup>(٧٧)</sup> لتوضيح مقامات الحريري عام ٦٣٤ هـ . فمن هذه اللوحات يستنبط وتعقد هذه البنى ، التي تطمح غالباً إلى التحكم في جموع عناصر اللوحة لقيادة تعددتها إلى الوحدة في شكل رياضي محض<sup>(٧٨)</sup> .

ولعب البنى يحقق هذا المصور مهارة على الصعيد التشكيلي تتجارب مع مهارة الحريري اللفظية التي تمثل أشكال البديع أساسها الجوهرى ، فكل لوحة كون يتألف من تعدد النداءات والأصداة الشكلية ، نظمت من قبل بنية رئيسة ، شكل هندسي محض من مثل الدائرة أو جزء من الدائرة ، وبنية أساسها اللولب أو المنحنيات في شكل S<sup>(٧٩)</sup> .

وفي منظور جمالي يأخذ بعين التقدير ثلاثة عناصر : الفنان والمواد المستخدمة والمتلقى ، لا بد لنا من أن نلاحظ أن التحول الأساسى الذى حققه أبو تمام في مستوى إبداع شعري أنتج في ظل رعاية الآداب إنما يتمثل في أنه يقلل من أهمية الممدوح في خطاب براعى الأعراف ليخص ذاته ، من حيث هو فنان ، بالامتياز في الفعالية الإبداعية . وثمة مظاهر ترمز لهذا الوعى لذاته ، لثمة الأشكال التجريدية التي تصون في أعماقها فعل الإبداع ، واللغة المهذبة كسل التهذيب ،

وتحررهم ، وتفعل فعلاً شبيها بما يقع في نفس الناظر . التصاوير التي يشكلها الخذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقش ، فكما أن تلك تعجب وتغلب وتروق وتؤثّر ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، وبشاهها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الالتئان بها والإعظام لها . كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحى الناطق ، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المعجز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد . كما قدّمت القول عليه في باب التمثيل - حتى يكسب الدنى رفعةً ، والغامض القدر نباهةً . وحصل العكس بغض من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذى العزة المنيف ، ويظلم الفضل ويهضمه ، ويخدش وجه الجمال ويخزونه ، ويعطى الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، ويصنع من المادة الخسيسة بدءاً تغلوف القيمة وتعلو ، ويفعل من قلب الجواهر وتبدل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الإكسبر وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام ، ولذلك قال :

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة

ويُقضى بما يقضى به وهو ظالمٌ

ومن الواضح أن الجرجاني ، إذ انطلق من هذا البنى ، وهو لا ينام<sup>(٧٢)</sup> ، دون أن يشير إلى صاحبه ، إنما يؤكد مثله التراسل بين الأثر والقارىء الملهم الذى تقوم بهيته بوظيفتها انطلاقاً من كسب ، كما يصور فكرة أخرى عزيزة أيضاً على أبي تمام ، فكرة وظيفة شعرية تفرق إبداع الحالة الشعرية عند الهاوى ، ولكن أهمية رؤية الجرجاني تتمثل في أنه أدرك إدراكاً جيداً أن هذه الوظيفة ليست وقفاً على الشعر فحسب ، بل على فنون المكان أيضاً ، فهذه الفنون تقوم بالمهمة نفسها بواسطة الافتتان والإخراء والحالة الغريبة التي تثيرها .

ونتعرف هنا حتى إلى مفهوم الغموض الذى كثيراً ما أبرزه أبو تمام : فالمفاجأة والسحر والمجبة والتائق ليست سوى صفات جوهرية في جماليته التزيينية . والمرزوقي (ت ٤٢١ هـ / ١٠٣٠ م) انطلاقاً من تفكيره في شعر أبي تمام ، يدخر - وقد أشرنا إلى ذلك - ميدان الوضوح للنثر وميدان الغموض للشعر ، فينتهى ، على هذا النحو ، كأي تمام نفسه ، إلى فكرة قارىء ملهم يتحول إلى مبدع بشعر بمنعة الاكتشاف .

وقد يكون مطولاً التذكير مرة أخرى بالدور الذى قام به أبو تمام في فتح التفكير النقدي عند مبدعين آخرين من مثل أبي العلاء المعرى ، فلنكتف بالقول إذن إن هذا مجال خصيب يستحق أن يُسبر في أبحاث أخرى .

والسحب ليكون أحياناً منحنيًا أكمل ، وينقاد في الوقت نفسه لجمالية الفرع horeur من الفراغ<sup>(٨٥)</sup> .

وإذا كان الرسم لا يقصد قط إلى الصورة الإنسانية لفرد ، بل إلى توضيح مفهوم يتيح للفنان الفرار من المحاكاة الحقيقية ، فالأمر هل هذا النحو فيها يخص الاتجاه إلى استخدام الألوان التي ليس لها أية علاقة بالواقع ، فهي ألوان نقية ، بمعنى أن كل شكل configuration ملوّن بلون واحد لا يبرز الضوء ولا الظل ، ولاشيته الدقيقة الأوضح والأتم<sup>(٨٦)</sup> . الفنان سيد في اختيار ألوانه وفي الجمع بينها وفق تقديراته الخاصة . ومع ذلك ، في هذا المناخ من فقدان المشكلة يستحق مظهر مدهش أن يذكر : « ألوان الوجوه - كما يلاحظ بابادوبولو - وألوان الأيدي وحدها تنطبق دائماً مع الواقع<sup>(٨٧)</sup> » .

وفي رأى عالم الجمال هذا ينطلق هذا الانحراف من « أولية الإنسان في الكون ، الذي لا توجد أشكاله وألوانه كلها إلا من أجله » ، ويحدد هذا العالم بدقة فكرته متابعاً القول : « وكان ثلماً آخر تشويه ذلك أو تغييره بألوان تقوم كلياً على الهوى fantaisie على شاكلة ما كانوا يفعلون في تصوير الأرض والصخور<sup>(٨٨)</sup> » . وفي موطن آخر يعتمد هذا العالم هل مسوغات أخرى : فمشاكلة الواقع تنجم عن أن الوجه هو المكان الذي زرعت فيه العين التي تشع ذكاء ، وعن أن الأيدي هي أداة كتابة الكتاب المقدس .

وانطلاقاً من عرضنا السابق ، نعتقد أن تأويلاً آخر قد يكون أصح ، والمقصود أن تربط الظاهرة في آن واحد بجمالية المفاجأة وبفلسفة للفعل<sup>(٨٩)</sup> ، فالمصور المسلم أدرك ، فيما يجمل إلينا ، أن الوجه يحمل العين التي تسبح للمخلوق بتأمل أحاجيب العالم واستخلاص العبرة منها ، في حين أن الأيدي ترمز إلى الفعل الذي ينبغي أن يكون - وقد رأينا ذلك - على علاقة جدلية مع النية . وبعبارة أخرى ، إن المصور استطاع ، أكثر من الشاعر ، التوفيق ، بالنجاح إلى جمالية المفاجأة ، بين الرسالة التحريرية في الفن وجمالية الغموض ، بتوظيف بني هندسية في الإنتاج الفني .

وثمة تأثير آخر للتصوير في جانب آخر من الثقافة العربية ونريد به علم اللغة والأسلوبية ؛ فتنبه علماء الكلام إلى أن جمال اللوحة مرهون بتشكيل الألوان فيها ، واقتراح هذه الفكرة في أذهانهم بقضية نظم الكلام وحسن تأليفه ، انتهيا بهم - فيما نقدر - إلى رفض فكرة الترادف في ألفاظ اللغة ، وإلى طرح فكرة الأسلوب على شاكلة جاكوبسون Jakobson ، فإذا كان هذا العالم اللغوي الحديث يعرف الوظيفة الشعرية أي الجمالية بأنها « إسقاط مبدأ التعادل الخاص بمحور الاختيار على محور التوزيع<sup>(٩٠)</sup> » ، ففي أقوال بعض علماء الكلام ، كالرسان والحطاي ، ما يشي بتناغم فكرهم ، حين الحديث عن إعجاز القرآن ، مع هذا المفهوم :

فالخطاي تنبه إلى أن الألفاظ المتقاربة الدلالة غير متساوية في الإبانة عن المعنى ؛ فوضح الفرق بين المترادفات كالعلم والمعرفة ، واحمد والشكر ، ونحوها من الأفعال والأسماء والصفات والحروف ؛ ورأى أن بلاغة الكلام تضيق إذا ما وضع مرادف مكان آخر هو أشكل منه

والمكان المهم الذي يدخره للتفنن بإبداعه ، والذي يعبر عنه في القصيدة الفضاء باللحظة الأثيرة ، ونعني نهاية الحدث .

هذا الوعى الذي أدركه الفنان لذاته ولقيمة فنه يعبر عنه أيضاً في لغة التصوير . فالمصور الإسلامي فهم مبكراً - فيما يجمل إلينا - أن تحريم محاكاة الكائنات الحية ، والمظاهر الحسية في الحياة ، أو بالأحرى تحريم المنافسة مع عمل الخالق ، كان يدعو ضمناً ليكون ذاته ، وليسق طريقه الخاص . وهل هذا النحو إنما اكتشف أن ما يسم في الأثر ليس هو العالم الممثل ، بل الكون الذائق للأشكال والألوان المجموعة في نظام ما . ووعى الفنان لأهمية هذا الكون في فعالية إبداعية يترجم ، في أعيننا ، بمظاهر متعددة ، من بينها إطار بعض العنوانات والزخارف المحيطة بها عند الواسطى .

والمقصود بذلك لوحتان<sup>(٩١)</sup> يمثل الإطار فيها بمستطيله المزدوج ثلث السطح المدخّر للنمنمة . وإنه ليدعشنا هنا الحيوانات المصورة بفن هو في آن واحد واقعي مبسط بقصد الزخرفة stylise ، ومختلط بمهارة بالأوراق التجريدية أوراق أنواع الأرابيسك L'arabesque ، كما لو كنا ندركها في غاية حذرنا تخضع للهندسة . وإذا ما كان حقاً أن هذا السطح يؤكد ، بفنه المجرد والرمزي في آن واحد الفتنة التي مارسها دائماً منطق الأشكال النقي على المصور ، فليس أقل حقاً أنه يجسد هذا الوعى الفني الذي تحدثنا عنه .

وموضوع الكذب ، الذي حوّل في نص الجرجاني السابق وضمناً في بيت أبي تمام الذي ينتهي به هذا النص ، يجسد مفهوماً عزيزاً على المصور المسلم ، ونعني به عدم مشاكلة الواقع L'in vraisemblance وأبو تمام يعالج هذا الموضوع عندما يتركنا ندرك بما بين السطور أن الأثر قادر على ستر حقيقة معروفة ، وذلك عندما يمنح إنجاز الأثر قدرة هي من القوة بحيث تحوّل الواقع المصور ، بل تخط من شأنه في أحوال الجمهور<sup>(٩٢)</sup> . والأمر هل هذا النحو فيها يخص الشعر ، الذي يبدو فن إبداع الذهب ( كيمياء ) ، وإذا كيمياء لفظة تقصد وظيفتها إلى تحويل المادة الأولية<sup>(٩٣)</sup> بفعالية إبداعية تماثل فعالية النحلة عندما تعمل منتلفة من الغريزة وفعالية البستان عندما يقوم بوظيفته عن طواعية<sup>(٩٤)</sup> .

وفي التصوير ثمة مظهران يجسدان مفهوم اللامشاكلة هذا ؛ فن الصورة الإنسانية وتقنية الألوان :

فيما أن النزعة الإنسانية العميقة في الإسلام تشمل الإنسان المثالي ؛ الإنسان الكامل فإن الشعراء والمصورين لم يحاولوا قط رسم إنسانية حقيقية ، وواقعيتهم لا تقوم على إضفاء صفة الفردية على الشخصيات ، وأصناف المثلين النفسية ؛ أنها واقعية عقلية ؛ واقعية مفهومات ، والمصورون ليسوا أفراداً بل مفهومات كلية . والصورة الإنسانية portrait المصور عند المصور المسلم ، خلافاً للصورة الإنسانية الغربية ، لا تقصد قط إلى المشابهة أو محاكاة الواقع ، وتختص - زيادة على ذلك - لضرورات الأثر التجريدية ، وللبنى الرئيسة : منحني في شكل S ، أرابيسك ، منحنيات في شكل لولب ، ولولبية حقاً<sup>(٩٥)</sup> . . .

في هذه الصور الإنسانية يستخدم الفنان أيضاً مفردات النبات



### ٣ - أثر البديع في الشعرين الفارسي والغري

منذ القرن الثالث الهجري في الحقيقة ، لم تكف الثقافة العربية الإسلامية عن تعميق جذورها في الثقافة الفارسية . تصفحوا أثرأ شعربا مثل أثر حافظ الشيرازي لتقتنعوا حالاً بوجود تأثير عربي تحقّق في مستوى طرائق البناء وطرائق الأسلوب . وثمة نص استشهد به تودوروف Todorov لا يدع مجالاً لأى شك في هذا الاتجاه ، والمقصود بهذا النص المترجم عن الألمانية « وصف للأدب الفارسي الكلاسي نفع عليه في مؤلف من أفضل المؤلفات المخصصة للشعر من حيث هو لعب » (٩١) .

وقد يكون من الإفراط نقل هذا النص كلها مهما تكن أهميته ، فيكتفيّا إذن الإشارة إلى أن الناطق بالعربية ، المسلح ببعض المعرفة التي تتعلق بغن البديع ، يتعرف فيه إلى بعض من طرائقه :

ففى مستوى الأصوات « تعاد كلمة » ، إما بتغيير بعض حروفها تغييراً داخلها بحيث تظهر كلمة جديدة ، وإما بقلب نسق الحروف قلباً دقيقاً . وإذا ما كان هذا المظهر يذكّرنا ببعض أشكال الجناس ، فإن هذه الطريقة تأتلق اتّلاقاً أفضل هناك ، حيث نقرأ : « كل شطر أو كل بيت ينبغي أن يشتمل على كلمة أو جملة من الكلمات المتماثلة ، وتوضع كلمتان أو جملة من الكلمات واحدة إلى جانب الأخرى ، وتلفظ أو تكتب بشكل مشابه ، ولكن معناها مختلف » .

والازدواج لا يند هنا في هذه العبارات : « وفي الأشعار أولى النثر تكون أجزاء الخطاب موزعة بحيث إن السلسلة الأولى تتراسل كلمة كلمة مع الثانية على صعيد القافية والبحر ، ويدرك الإتيان ، والحالة هذه ، عندما لا تتكرر أية كلمة » . وتتعرف إلى الطريقة التي سميت بالجمع والتقسيم ، في هذه الكلمات :

« تنضد جملة من الفاعلين ويعدده من ثم ما يعود إلى كل منها » . والطريقة التي تسمى العكس والتبديل يعبر عنها على هذا النحو : « يمكن لبّيت كامل أيضاً أن يقرأ في الاتجاهين » . وحتى وحدة البيت التي حددت هويتها في مستوى العرض في قصيدة عربية كلاسية الاتجاه تميز تسلسل الأبيات في قصيدة فارسية : « الأشعار مبنية بحيث يستطيع الجميع بين أى سطر وأى سطر آخر ، دون إخلال بالنظام régularité القافية والبحر والمعنى » . واليكم أيضاً الطريقة التي أطلق عليها في البديع : المدح بما يشبه الدم ، تحت أعلام البلاغين العرب : « النصف الأول من بيت شعري ربما يشتمل على ذم أو على شيء لا يشرف موضوع المديح ، ولكن النصف الثانى يقلب معنى الأول » . ولندكر أخيراً « فن اللفظ الدقيق الذى له لغته المتكلفة artificielle مع منظومة فائقة التعقيد من التلميحات والإشارات والعلاقات التي تنشئ في آن واحد بالكلمة التي ينبغي أن تحزر وتختفيها » .

وثمة ملاحظة أخيرة على جانب كبير من الأهمية ينبغي الإشارة إليها : « الشعر الفارسي لا يجهل خلط اللغات ، فالأشعار باللغة الفارسية واللغة العربية يمكن أن تتناوب فيه » . وليس بمنكر أن هذه الملاحظة تدعنا نشعر بأن اللغة العربية قامت بدور كبير في تفتح الشكل في الخطاب الشعري الفارسي .

بسياق الكلام ، لأن هذا الإبدال يؤدي إما إلى تبدل المعنى الذي ينجم عنه فساد الكلام وإما إلى ذهاب رونق هذا الكلام :

« ثم اعلم أن عمود هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعها الأخص والأشكال به ، الذى إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذى يكون منه فساد الكلام ، وإما ذهاب الرنق الذى يكون معه سقوط البلاغة ، ذلك أن في الكلام ألفاظاً متقاربة في المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إعادة بيان مراد الخطاب ، كالعلم والمعرفة ، والحمد والشكر . . . والأمر فيها وفي ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك ، لأن لكل لفظة منها خاصية تميز بها عن صاحبها في بعض معانيها وإن كانا قد يشتركان في بعضها » (٩١) .

ورؤية الخطأين هذه تبدى في تحليله لأمثلة كثيرة نفى فكرته ، ومنها قوله تعالى « فأكله الذئب » في الآية الكرمة : « قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستيق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب ، وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين » (٩٢) . فهذا التحليل يرتبط بفكرة النظم والنظم عنده له رسوم هي لجام الألفاظ وزمام المعال ، وبه تنظم أجزاء الكلام وتلتزم ، فتقوم له صورة في النفس يشكّل بها البيان . وهذا التحليل إنما جاء ردّاً على المحتجين الذين لا يسلّمون بأن عبارات القرآن وألفاظه وقعت في أفصح وجوه البيان وأحسنها لوجود ما يخالف ذلك عند أصحاب اللغة والمعرفة . فإذا زعم هؤلاء المحتجون أن الفصحى في هذا المعنى ( افترسه ) لا ( أكله ) ، لأن الأكل عام ولا يختص به حيوان دون آخر ، خلافاً للافتراض ، فإن الخطأين يرد عليهم بأن كلمة ( أكل ) فصيحة بحسب موقعها من الكلام ، ولا يجوز أن تستبدل بها كلمة ( افترسه ) ، لأن ( الفرس ) يعنى القتل ، وفي الأصل دقّ العنق ، في حين أن ( الأكل ) يعنى الإتيان على جميع الأجزاء والأعضاء .

وإذا كانت هذه الحجة معنوية نصية ، فالخطأين لا يعدم أن يدهمها بحجة أخرى تتصل بخارج النص ، ونريد بها « مراعاة مقتضى الحال » ، فالأكل بالمعنى الذى ذكره غير من ( الفرس ) ، لأنه يتوافق مع خوف إخوة يوسف من أن يطالبهم أبوهم بأثر باق منه يشهد بصحة ما ذكره لو استخدموا ( الفرس ) ، فهم قد ادعوا فيه ( الأكل ) ليزيلوا عن أنفسهم هذه المطالبة . وعلى هذا فاستخدام ( الأكل ) وإن يكن شائع الاستعمال في الذئب وغيره من السباع أبلغ من ( الفرس ) (٩٣) .

ومهما يكن من أمر ، فإن للتراسل بين الفنون المختلفة مظاهر أخرى ، من مثل البنى التي تحددها الضرورات الشكلية ، التي ننوي العودة إليها في أبحاث أخرى . وعليه ، يكفي في الوقت الحاضر الإشارة إلى أن هذه الخواطر التي انتهينا من تقديمها تضم جزءاً من الثقافة الفارسية ، ونعنى بذلك التصوير . ولكن هل يقف التأثير العربى ههنا في هذا الميدان ؟

ربما كان متأثراً بالأدب العربي ، والذي يرجح ذلك إنكاره على بنى جلدته الإقبال الشديد على الثقافة العربية .

### مسؤولية النقد العربي المعاصر

بقى أن نشير إلى أن هذه النظرات التي أبرزناها تفرض ضرورة على جانب كبير من الأهمية : الناقد العربي اليوم مدعو أكثر من أي وقت مضى للتفكير في الصلات بين فنون القول والفنون التصويرية ، وإلى توطيد نظرية جمالية تعانق المبدعين اللذين ليسوا حتى الوقت الحاضر سوى موضوعات لدراسة مستقلة<sup>(٩٦)</sup> . ولاندح له من التفكير في جمالية تجمع كل وسائل التعبير الفني التي وظفت في إنتاج الفنانين ، سواء أكان فن التصوير وفن العمارة أم فن الشعر والأدب والموسيقا ، فأثار الإسلام الفنية هي هنا غرساء في عظمها كلها وجمالها الكل ، هي ما تزال تنتظر أن تفسر وتؤول أعمق من ذي قبل من وجهة النظر التاريخية والجمالية ، فمثل هذا البحث يقدم إلينا معلومات عن تطور الذوق ومبادئ الفن في العصور المختلفة والبلدان المتباينة ، وعن المبادئ الدينامية التي منحت الحياة للحضارة الإسلامية ، وعن التنوعات الفنية التي أتي بها الفنانون كائنا ما كان بلدهم الأصل . وإذا ما كان مثل هذه الدراسة يفهم الناقد لم أدرك أثر من الآثار - مثل شعر أبي تمام - أوسع جمهور على مر العصور ، ويضطره إلى إعادة النظر في طريقتة وترسيمات تفسيراته ، فهو للفنان في أيامنا تعبير مؤثر وفي الوقت نفسه مناسبة فريدة تسمح له بأن يضع على المحك قدرته على فهم أفعال البشر ، وعلى وعى هوية ثقافته والدور الإنسان الذي يستطيع أهله القيام به في عالم مادي يعاني أزمة .

وإذا ما وجد الباحث المقارن في هذا التقريب بين الثقافتين العربية والفارسية ما يرضى فضوله فلن يكون أقل افتناناً حينما يوجه أبحاثه نحو آفاق أخرى ؛ فعبادة الشكل التي يجسدها استخدام البديع عند المحدثين ، إذ وصلت إلى ازدهارها تحت ريشة أبي تمام ، تغدو هوساً عند بعض الشعراء الأندلسيين الذين استقوا من الإرث الشرقي . وفي هذا الميدان الحصيب إنما يبحث هؤلاء الشعراء عن المواد التقنية التي وظفت لغايات جمالية ؛ وبوساطة هذه القناة إضافة إلى قنوات أخرى ، سيكتشف بعض الشعر الغربي - فيما ينيل إلينا - أجنته وغذاء جماليته وطاقتها . وهنا سنهياً مستقبل أسلوب أنيق سيعمل على توطيد الإتيان الفني في الشكل ؛ فإذا كان ثمة تلاق بين الحركات الأدبية المختلفة من مثل L'euphuisme anglais, Le baroque, Le gan- garisme, Le cultéranisme من إيطالي وفرنسي وألماني وسلافي ، فإنها كما يقول مؤلفو كتاب ما الأدب المقارن :

« لم تولد وفق إيقاع ذي تتابع زمني يسلك خطأ مستقيماً ، مما يوجب الصعود خاصة إلى سلف مشترك لفهمها وهوس البرتاركية pétarquisme التي استقى منها حوالى نهاية القرن السادس عشر إما عواطفها وأفكارها ، وإما بنائها وأشكالها ، وذلك بدجها في آثار ذات روح مختلف »<sup>(٩٥)</sup> .

لبنغي ألا ننسى أن بترارك Pétarque ( ١٣٠٤ - ١٣٧٤ ) نفسه ، في ثمنته الزخرفية التي اصطلمها للتعبير عن حب عفيف يتقلب صاحبه بين الألم والفرح حتى ينتهي إلى قلق لا خلاص منه ، فيسمر إلى مرتبة التصوف ، وتغدو صاحبه نوعاً من الملاك الشفيق ،

### الهوامش

(٩٠) انظر الخطابي : بيان إعجاز القرآن ، ص ٩٤ . والخطابي محدث ، فقه ، أديب ، شاعر ، لغوي في آن واحد .

(٩١) انظر الآية التي تتوجه بالخطابي إلى الرسول الكريم : « وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً » ، سورة سبأ الآية ٢٨ .

(٩٢) فيها ينص هذه النقطة أدرك لوى جارده Louis-Gardet جيداً الاختلاف بين الإسلام والمأثور اليهودي المسيحي : « ليس ثمة - كما يقول - محالة تامة بين اختيار الشعب اليهودي - في المأثور اليهودي المسيحي والامتنياز بالشرف المعترف به للعرب في الإسلام » . انظر : les Grands de L'Islam, p. 60.

(٩٣) انظر مسلم بن الحجاج ( الجامع الصحيح ) ، ج ١ ، كتاب الإيمان : ص ٥٠ ، الحديث : « من رأى منكم منكراً فليغيره بيده ، فإن لم يستطع فليسهه ، فإن لم يستطع فليقلبه ، وذلك أضعف الإيمان » .

(٩٤) انظر لوى جارده ، المصدر المذكور سابقاً ، ص ١٦ .

(٩٥) أقرب مثال يفهم الدليل على صحة ما ذهبنا إليه قضية الثار ، فالإنسان العربي ، على الرغم من تطور النظم الاجتماعية ، قد ينجح إليه لإعادة التوازن إلى ذاته في صراعه مع الأفراد بل مع الأنظمة السياسية . والقضية فيها يبدو مطبوعة بطابع الجدلية .

(٩٦) انظر البيان والبيان ، ١٣٩/١ .

(٩٧) انظر المصدر نفسه ٥١ .

(٩٨) انظر البيان والبيان ، ٤/ص ٥١ .

(٩٩) انظر الأغاني ، ١٣٩/١٩ .

(١٠٠) انظر ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، ص ٢٣٥ .

(١٠١) انظر مندور ( محمد ) ، فن الشعر ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(١٠٢) انظر الأغاني ، ١٠٩/٩ - ١١٠ . الصناجة : هو الذي يضرب بالصنج : نوع من الهارب ، فارسي الأصل .

(١٠٣) انظر Shiloh, L'expression musicale in le monde de l'Islam, p. 179.

- (٤٢) انظر الأغانى ١٥٣/٣ .  
 (٤٣) انظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ٨١١/٢ ، ابن الأثير ، المثل السائر ، القسم الثانى ، ص ٣٣٣ - ٣٣٤ .  
 (٤٤) انظر البحرى ، ديوان ، رقم ٢٧٠ ، ١١٥٦/٢ ، روى (سى) ، خفيف ، خفيف ، ٥٦ بيتا ، الأبيات ٢٢ - ٢٨ .  
 (٤٥) انظر صريح الغوالي ، ديوان ، رقم ٦٥ ، ص ٢٨٨ ، روى (ج) ، طويل ، ٥ أبيات ، ب ١ ، وانظر رقم ٥٦ ، ص ٢٧٨ ، روى (لا) ، بسيط ، ٨ أبيات ، ب ٤ .  
 (٤٦) انظر المصدر نفسه ، رقم ٢٠ ، ص ١٦٥ ، روى (دى) ، بسيط ، ١٠٠ بيت ، الأبيات ٦١ - ٦٥ .  
 (٤٧) انظر رسالتنا : La poétique d'Abu Tammam, Créateur de l'Inéolite: chez les Arabes , t II, ch. I, p. 133 .  
 (٤٨) انظر المرجع نفسه ، الجزء الأول ، الفصل الخامس ، ص ٣٠٥ .  
 (٤٩) انظر الوضع نفسه ، ص ٢٩٣ .  
 (٥٠) انظر : Vadet (J.C), L' Amour Curtois , p. 90 .  
 (٥١) انظر الأغانى ٦١/١ ، ٢٨٦ .  
 (٥٢) انظر الأغانى ٢٧٩/١ .  
 (٥٣) انظر الأغانى ٢٩١/١ .  
 (٥٤) انظر الأغانى ١٩٨/١ ، ١٩٩ ، ٣٧٩ .  
 (٥٥) انظر الأغانى ١٩٨/١ ، ١٩٩ .  
 (٥٦) انظر الأغانى ٢٧٤/٩ .  
 (٥٧) انظر Shiloah, L'Expression musicale, in Le monde de L'Islam, p. 179 .  
 (٥٨) انظر Bencheikh, (J.), Les musiciens et la poésie, in Arabica, XXII, 1975, pp. 119- 120 .  
 (٥٩) انظر الصولى ، أخبار أبي تمام ، ص ٢٢١ .  
 (٦٠) انظر : Chottin, Tableau de la musique, p. 69- 70, par Bencheikh, : Ibid., p. 125 .  
 (٦١) انظر ابن شيخ ، المصدر نفسه ص ١٢٥ .  
 (٦٢) انظر : Shiloah, op. cit., p. 181 .  
 (٦٣) انظر الأغانى ٢٥٣/١٥ .  
 (٦٤) انظر الأغانى ١٩٦/٢١ .  
 (٦٥) انظر : Shiloah, op. cit., p. 181 .  
 (٦٦) Bencheikh, Le Cénacle poétique du Calife Al - Mutawakkil, in Bulletin d'Etudes Orientales, t. XXIX, 1977, p. 43 .  
 (٦٧) انظر الأغانى ٣٩٢/٢٠ .  
 (٦٨) انظر : Trabulsi (A.) op. cit., pp. 69- 70 .  
 (٦٩) انظر رسالتنا : La poétique d'Abu Tammam.. t.I, pp. 340- 347 .  
 (٧٠) انظر الجرجاني (عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز ، محمود محمد طاهر ، ص ٢٥٥/٢٥٤ .  
 (٧١) انظر الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة ، ت . ريتز ، ص ٣١٧ - ٣١٨ .  
 (٧٢) انظر تأويل هذا البيت الذى ينص أبى تمام فى مقالنا : نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى . والتقنية وجمالية القول ، الموقف الأدبى ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ ، ص ٢٠ - ٢١ .  
 (٧٣) انظر مقالنا : نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى ، سحر الإغراب ، الموقف الأدبى ع ١٤٩ - ١٥٠ ، تشرين أول ١٩٨٣ ، ص ٤٣ .  
 (٧٤) انظر مقالنا : نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى ، والتقنية وجمالية القول ، الموقف الأدبى ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ ، ص ٢٠٤ .  
 (٧٥) انظر مقالنا : نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى ، سحر الإغراب ، الموقف الأدبى ع ١٤٩ - ١٥٠ ، تشرين أول ١٩٨٣ ، ص ٤٤ .  
 (٧٦) انظر مقالنا : نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى ، والتقنية وجمالية القول ، الموقف الأدبى ع ١٤٧ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٠٦ .

- (١٥) الزندقة لفظ يراى يدل على الهرطقة ، وهذا مرادفا للكفر والجهل فى العالم الإسلامى .  
 (١٦) باسم هذا الشاعر نفذ الإعدام فى بشار بن برد فى عهد المهدي ، عندما بدأ بهجاء الخليفة المهدي ووزيره يعقوب بن داود .  
 (١٧) هل هذا النحر إنما حفى عن مسلم بن الوليد فى عهد الرشيد من الإعدام ، هل الرغم من أنه كان متبها بالتشيع . وإبراهيم الموصلى كان قليل الحظوة خلال مدة زمنية فى عهد المأمون ، لأنه كان الصديق الحميم لأخيه الأمين . ومروان بن أبى حفصة نفى إلى بلده الأصل البصرة فى عهد الواثق لتعلقه المعلن بأخيه وخليفته .  
 (١٨) انظر الأغانى ٢٤/١٦ .  
 (١٩) انظر الأغانى ٨٧/١٠ .  
 (٢٠) انظر الأغانى ٢٧٢/١٩ .  
 (٢١) انظر : Bencheikh, Le Cénacle poétique de calife, Al-Mutawakkil in Bulletin d'etudes orientales, t. XXIX, année 1977, p. 34 .  
 (٢٢) انظر الصولى ، أخبار البحرى ، ص ٨٠ .  
 (٢٣) المأمون فى أول لقاء مع أبى تمام ، أدرك نزوعه الحديث فى الشعر ، فحجب عنه الجائزة .  
 (٢٤) نجيب القارىء إلى مقال ابن شيخ الأنف الذكر ليكون فكرة أصح عن تأثير البلاط فى الإنتاج الأدبى .  
 (٢٥) انظر الأغانى ٢٨/٣ ، ديوان بشار ٣٠٩/١ ، الحاشية .  
 (٢٦) انظر : Sourdel (D.), La Civilisation de L'Islam, p. 160 .  
 (٢٧) انظر الجزء I ، الفصل ٥ ، ص ٢٩٤ من رسالتنا : La Poétique d' Abu Tammam, Créateur de Li neolite chez les Arabes .  
 (٢٨) انظر : Miquel (A.) L'Islam et sa Civilisation, p. 106 .  
 (٢٩) انظر : Bencheikh (J) Les secrétaires poètes et amateurs de Cénacles au II e et III e siècle l'hégire, in Journal Asiatique, 1975, pp. 265- 315 .  
 (٣٠) انظر Papadopoulos (A), L'Islam et l'art Musulman, p.40 .  
 (٣١) لتكون فكرة أكثر تفصيلا عن هذه الرربة ، نجيب القارىء إلى : Elloughbi (A. M.), Le Comportement Animal, pp. 9- 12 .  
 (٣٢) انظر مقالنا المنشورة فى الموقف الأدبى بعنوان : نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى :  
 أ - انتصار الصانع الفنان ، ع ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ٢ ، شباط ، آذار ١٩٨٣ .  
 ب - التقنية وجمالية القول ، ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ .  
 ج - الإغراب ، ع ١٤٩ ، ١٥٠ ، تشرين الأول ١٩٨٣ .  
 (٣٣) انظر : Papadopoulos (A.) op. cit, p. 43 .  
 (٣٤) طبيب فيلسوف كان من أصل سوري ، انظر الموسوعة الإسلامية ، المجلد الثانى ، ٢٦٧ .  
 (٣٥) انظر : Trabulsi (A.), La poétique, p. 80 .  
 (٣٦) Papadopoulos, L'Esthétique de l'Art Musulman, t. III, p. 733 .  
 (٣٧) انظر : عبد الرحمن (نصرت) الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى ، مكتبة الأقصى ، عمان ١٩٧٦ ، ص ٢٦ ، ٣٤ - ٣٥ .  
 (٣٨) انظر تيمور باشا (أحمد) ، التصوير عند العرب ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ ، ص ١١٩ تعليق زكى محمد حسن ، وانظر لابن هشام ، السيرة النبوية ، ج ٤ ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت ، ص ٤١٣ .  
 (٣٩) انظر الأغانى ٧٢/٧ .  
 (٤٠) انظر ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، ص ٢٠٩ .  
 (٤١) انظر المصدر نفسه ، ص ٢١٤ .

(٨٩) تعبر هذه الفلسفة عن ذاتها ما بين السطور في الأدب الشعبي بأكمله حيث اللغة واللغة على اللغة تتشابهان وتختلفان جنسا لنا مصلحة في أن نطلق عليه اسم « بحث قصصي » . وكتاب « ألف ليلة وليلة » يكون جزءا لا يتجزأ من هذا الجنس ، لأن مظهرين يحققان له لغة على اللغة زهرت في اللغة ، ونعني بذلك المقطوعات الشعرية وانطلاق الحكاية بعد كل انقطاع مستمعة نهاية سلسلة سابقة .

(٩٠) انظر كابانيس ( لوى ) ، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، ترجمة : فهد حكاه ، دار الفكر ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٩٧ .  
(٩١) انظر الخطاين ، بيان أعجاز القرآن ، ص ٢٦ .  
(٩٢) انظر سورة يوسف ، الآية ١٧ .  
(٩٣) انظر الخطاين ، المصدر المذكور سابقا ، ص ٣٧ .

(٩٤) انظر : Todorov (Tz.), Les jeux de mots, in mots, in Recherches Poétique, t. II, pp. 88-90. Liede als spiel, t. II.  
(٩٥) انظر : Brunel (P.), Pichois (cl.), Rousseau (A.M.) Ou'est-ce que la littérature comparée p. 69 .

(٩٦) ينبغي أن يحس هنا الباحث الجمال بابا ديوبلو Papadopoulos الذي كان أول من شق السبيل لتنظير يتناول الفن الإسلامي ، والملاحظات التي وجهناها إلى بعض من تأويلاته لا تنقص من قيمة نظرائه .

(٧٧) الواسطي ( يحيى بن محمود بن يحيى ، أبو الحسن ) أشهر مصور وخطاط للمخطوطات العربية ، وهو أصلا من واسط في جنوب العراق ، كتب مقامات الحريري وأوضحها في ٩٩ منمنمة . انظر :

Bib . nat. Paris, MSAR. 5847 .

(٧٨) انظر : Papadopoulos (A.), L' Esthetique de L' Art Musulman, t.II, p. 753.

(٧٩) انظر المصدر نفسه ص ٧٥٣ - ٧٥٤

(٨٠) انظر : Papadopoulos (A.) op. cit., t. II, pp. 737-739.

(٨١) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « سحر الأهراب » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٩ - ١٥٠ ، تشرين أول ١٩٨٣ ، ص ٤٣ .

(٨٢) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « التقنية وجمالية القول » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ ، ص ٢٣ .

(٨٣) انظر الموضوع نفسه ، ص ٢٥ .

(٨٤) انظر : Papadopoulos, op. cit., t. III, p. 392

(٨٥) انظر الموضوع نفسه .

(٨٦) انظر المصدر نفسه ص ٣٩٧ .

(٨٧) انظر المصدر نفسه ص ٤٠٧ .

(٨٨) انظر الموضوع نفسه .

محمود

# الإبداع والخطاب :

## قراءة في

### أسرار عبد القاهر الجرجاني ودلائله

مجدى أحمد توفيق

#### (١) مقدمتان :

لما يزل الباحثون يمارسون قراءة كتاب عبد القاهر الجرجاني : « دلائل الإعجاز » ، و« أسرار البلاغة » ، ولما يزل في الكتابين مجال فسح لمن رام الركون إلى متاح مهوره لم يقع عليها ضوء غامر بعد . وهذه القراءة تعوده الرجوع إلى فنيك الكتابين ، فتحاول أن تلقى ضوءاً حل مفهوم الإبداع الفني لدى عبد القاهر ، تستهدف تحديد المفهوم ، وتحليله ، ووضع في موضعه من مجمل الخطاب النقدي لهذا الناقد العظيم .

ولا يستعصى عبد القاهر حل من أراد أن يرى فيه النموذجاً يصور النقد القديم في مجمله ، فالذين جاءوا بعده قد رفعوا القواعد البلاغية من بيته ، والذين سبقوه إلى أوراق التاريخ قد حاورهم ، واستعان بهم ، حتى أصبح كتاباه نتاجاً تشترك فيه جهود النقد القديم كلها ، في الوقت نفسه الذي يقاطع فيه الجهود السابقة عليه بتميزه ، وفكره ، وأطروحاته الخاصة به عن النظم .

ويحتاج هذا الموضوع الذي تطوف به القراءة إلى مقدمتين ، تمالج أولاهما منهج القراءة ، وتمالج الأخرى تعرف عبد القاهر الجرجاني نفسه .

#### أ - ١ - في المنهج

بين العمليتين الأولى والثانية كما هي عند سيلفانو أربني<sup>(١)</sup> . ولا نعدم في ثقافتنا المعاصرة من يتناول الإبداع بوصفه نشاطاً للمطلق مثل هيجل ، أو انعكاساً للصراع الطبقي مثل ماركس ، أو تفتحاً للوجود كما يقول ميرلوبونتي ، مؤسساً ذلك حل أن الإبداع نوع من الرؤية ، وأن الرؤية انفتاح حل العالم<sup>(٢)</sup> . هذه المدلولات المعقدة التي يتحمل بها لفظ الإبداع في الثقافة المعاصرة ، إنما هي ضروب من المحاولات الدهوب لاستكناه هذا الفعل الدمش الغامض القائم بين الذات والنص الذي نسميه الإبداع .

وعلاجاً لهذا الوضع المشكل بخصوص عبد القاهر ، يصبح تحليل الخطاب ضرورة لا مفر منها . والخطاب ، هذا المستوى الذي يقع بين النصوص والتظيم غير اللغوي non linguistic كما يقول مالكولم كولتهارد<sup>(٣)</sup> ، عملية اتصال معقدة ، فيها مرسل ، ومستقبل ، ورسالة ، وسياق ، وشفرة ، وقناة اتصال . وليس المراد أن نشع هذا كله

تقوم الطريقة التقليدية في دراسة المفاهيم حل استقراء المعاجم نبذة لغوية عن الكلمة المدروسة ، ثم إبراد الدلالة الاصطلاحية لها في الكتب العلمية المتخصصة . هذه طريقة عقيم ، تصطدم بحاجزين ، أولهما أن معاجمنا لا تعتمد حل نظرية متكاملة في استقراء حقول الثقافة المختلفة ، استيعاباً للكلمة ، والأخر أن المصطلح ما إن يخرج عن موقف الاصطلاح والتعريف حتى تضطرب دلالاته فيها يتقلب فيه من سياقات . ومما يسقط الطريقة التقليدية في البحث - فيها نحن بصده - أن عبد القاهر الجرجاني لم يضع تعريفاً اصطلاحياً محدداً لمفهوم الإبداع . فوق هذا فإنه - كما سوف يظهر من التحليل - يستخدم الكلمة بدلالة بعيدة عما يراد منها في ثقافتنا المعاصرة ، فالإبداع في الكتابات المعاصرة « عملية » خلق ، بالمعنى السلوكي لكلمة عملية ، أو بالمعنى المعروف في التحليل النفسي ، أو بوصفها عملية ثالثة تربط

علاقتهم بالعصر الفارسي ، أخذ عبد القاهر النحوي جرجان عن أبي الحسن الفارسي ابن أخت أبي علي الفارسي اللغوي الشهير . وكان عبد القاهر نحويًا نابيًا ، وكان متكلمًا على مذهب الأشعري ، وفقهًا على مذهب الشافعي .

وبالرجوع إلى ابن خلدون في مقدمته - وقد أغفل ابن خلدون عبد القاهر إغفالاً مدهشاً - نجد ابن خلدون يصلح أن يكون شاهداً على البناء الاجتماعي للمجتمع العربي ، من مرقمه المثل على تاريخ حضارة الإسلام في مرحلة متأخرة منها ، ولما حوله أن يبرز خبرتها وينظمها في نظرية واحدة .

ولقد ميز ابن خلدون بين أنواع ثلاثة من الحكم : الحكم الطبيعي ، والحكم السياسي الأخذ بالعقل ، وحكم الخلافة ، وهو حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم الأخروية والدينية الراجعة إليها<sup>(٨)</sup> . ثم عاد فذكر أن الخلافة قد التبتت بالملك ، ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبته من عصبية الخلافة<sup>(٩)</sup> . وشغل ابن خلدون بموضوع السلطة مشغلة كبيرة ، وطفق بفصل القول في احتجاب السلطان ، ونشوء طبقات تفصله عن العامة ، تتمثل في الحجاب ، وكتاب الدواوين ، والوزراء ، والشرطة ، والجيش ، والعلماء ، والتجار . ويبدو أن ابن خلدون يدمج النظرية القديمة الشائعة التي لا نسعى إلى نقضها ، والتي تميز بين العامة بما هم سواد أعظم ، والخاصة بما هم طبقة متميزة ، وخاصة الخاصة بما هم طبقة متعالية ، في هيراركية تصاعدية تفشت في أفاق ثقافية مختلفة ، حتى غدت دهامة من دهامات التصوف ، على الرغم من أنه لا يخلو من أن يكون نوعاً من التحرر من البناء الاجتماعي السائد .

ومن المفيد أن نقابل بين هذه النظرية ونظرية حديثة مثلها الدكتور محمود إسماعيل في كتابه « سوسيولوجيا الفكر الإسلامي » ، حيث يحول التاريخ الإسلامي إلى صراع بين قوتين : الإقطاعية ، والبورجوازية . وعنده أن كل طبقة ، أو صهوة ، مرتبطة بحركة البورجوازية ؛ « ذلك أن الدور التاريخي للبورجوازية يتأتى من خلال تناقض مصالحها مع مصالح السلطة ، التي تستحوذ على « فائض القيمة » . ولأن البورجوازية على هذا النحو وسيط بين إنتاج السلع وتسويقها ، فإن مصالحها تصبح مرتبطة بالقطاعات المنتجة بالدرجة الأولى » ومن ثم تقود القوى المنتجة لتخوض صراعاً مع السلطة بهدف تفويضها ، وتسلم زمام الحكم ، ومن ثم تستطيع قيادة التحول التاريخي من الإقطاع إلى الرأسمالية<sup>(١٠)</sup> .

وقد يبدو أن النظريتين متعارضتان ، لكنهما - في الحقيقة - منفكتا الوجهة ؛ ذلك بأن النظرية الأولى تفرض المجتمع أفقياً إلى أطراف تنقسم إلى عامة ، وخاصة ، وخاصة الخاصة ؛ أما العلاقة الهرمية التي تكشفها هذه النظرية فهي سمة لعلاقات السلطة بين هذه الأطراف ، وليست سمة للأطراف نفسها ؛ فهي عناصر ثابتة ، لا تتبادل مواقعها عن المحور الأفقي للتحليل . في حين تبرر النظرية الأخرى قوتين تتبادلان مواقعهما في المجتمع ؛ تحتل إحدهما المقدمة فتراجع الأخرى ، فإذا عادت الغالبة عابت المحاصرة ومن هنا كانت النظرة الساب

تجيباً ، لكننا نعمل على استخراج مفهوم الإبداع الفني من خطاب عبد القاهر ، وننصل بطبيعة هذا الخطاب ما ألزمتنا الحاجة .

ونضطر في هذه السبيل إلى أن نقوم بإجراءين ، يمثلان ضربين من التحيين ؛ الأول أن نرصد دلالة كلمة الإبداع بما هي مادة لغوية ، نشط في خطاب عبد القاهر ؛ والآخر أن نقف على تصور عبد القاهر لهذا النشاط المعقد بين الذات والنص ، الذي نشير إليه في ثقاتنا المعاصرة بمصطلح الإبداع Creativity ، عاملين على تحليل أطراف المفهوم لدى عبد القاهر داخل خطابه النقدي الخاص به .

## ب - ١ - عن عبد القاهر :

لا ينوي أن نضع ترجمة كاملة لعبد القاهر الجرجاني ؛ فهي ، على قلة أخباره ، متاحة تلتبس في مظانها ، لدى الحفاظ الذهبي في « دول الإسلام » ، ولدى السبكي في « طبقات الشافعية الكبرى » ، وتلتبس في « فوات الوفيات » ، وفي « شذرات الذهب في أخبار من ذهب » ، وسائر المصادر المعروفة ، التي تذكر رجال القرن الخامس ؛ فقد توفي عبد القاهر سنة ٤٧١ هـ على الأغلب .

والأخبار التاريخية لها إغراء شديد يجذب الباحثين إلى الاستغراق في ممرات الحياة الخاصة ؛ وهو من الشدة بحيث يجعل إميل دور كايم ، الذي أكد طويلاً مبدأ الجبر الاجتماعي ، يقول : « إن الحياة الجماعية ، كالحياة الشخصية ، تتربك من ثلاث . وعليه ربما يكون من المسلم به أن التمثلات الشخصية والجماعية قابلتان للمقارنة من بعض الجاهات . وفي الحقيقة فإننا سرف نحاول أن نبين أن كنيها يفر العلاقات نفسها في مادته التي تتربكها<sup>(١١)</sup> . ولست في هذا الشأن نعتزم أن نستطرد وراء الحياة الشخصية للإمام أبي بكر ، فنصبح من هؤلاء لكتاب الذين شكوا منهم ترفان تودوروف لأنهم أكثر اهتماماً برحلات رامبو في إنجلترا أو هراي ، أو بخبراته الجنسية المثلية ، أو تعاطيه المحدرات ، فوق اهتمامهم بمعنى نصوصه<sup>(١٢)</sup> .

وبما نريد أن نصل إلى ما يسميه لوسيان جولدمان باسم « رؤية العالم » ، وهو مجموعة المقولات العقلية لطبقة اجتماعية تنحو نحو تنظيم شامل للمجتمع<sup>(١٣)</sup> . ولقد ذكر ميرتون أن التاريخ الحديث للنظرية الاجتماعية يمكن - على نحو واسع - أن يكتب بمصطلحات التناوب بين تأكيدين متضادين . يمثل الأول العلماء الذين يتجهون إلى التميم ، وعبارة القوانين الاجتماعية ، وتأكيد مغزى العمل الاجتماعي في مداه الواسع ، متجنبين « تفاهة » الملاحظة التفصيلية ذات المدى القصير . ويقف على الطرف المقابل جماعة أعمرى تقنع بالتفصيلات ، مؤكدة أن ما تقرره هو هكذا<sup>(١٤)</sup> ، أي كما وجدته . ولست هدف إلى صياغة قوانين اجتماعية ، ولست هدف إلى مناقشة تفصيلات حياة ، وإنما نستهدف أن نتعرف الوضع الكلي لعبد القاهر الجرجاني في المجتمع العربي ، لتحديد الشروط التي صاغت الخطاب النقدي لديه .

ويكفي ، فيها نحن بصده ، أن نورد بعض المعلومات المفيدة في هذا السبيل . لقد كان عبد القاهر فارسي الأصل ؛ جاء بعد قرون استعرب معها أجيال من الموالي ، وظهر فيهم نوايح العلم العربي . وفي هذه الحقبة التي شهدت صعود السلاجقة ، مع اضطراب

(بدع) بمعنى استحداث الشيء . وهناك من يرى أن المتكلمين كان عظهراً عليهم أن يتحدثوا عن المبدع لأنه هو الخالق عز وجل<sup>(١٥)</sup> ، لكن الخطاب النقدي تخفف من هذا الحرج . ومن أمثلة ذلك عبارة عبد القاهر ، وهو يوضح أنه من اختار القول « غير الشعر أكذبه » ، وترك القول « غير الشعر أصدقه » ، فقد اختار في الشعر التخييل والتمثيل والتأويل والمبالغة والإغراق ، إذ يقول : « وهناك يجد الشاعر سهلاً إلى أن يبدع ويزيد ، ويبديء في اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ، ومدداً من المعاني متتابعاً ، ويكون كالمتغتر من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهي . [ الأسرار ص ٢٣٧ ] . أما اتصال الإبداع بالاستحداث فتكشفه كلمة « اختراع » متضادة مع كلمة « يبديء » ، كشفاً واضحاً . وتدلل سائر العبارة على اتساع أفق الإبداع بمعنى الاستحداث .

وتستق دالة الاستحداث حين تستكن في ماهية الإبداع مع المنزع الأشعري نحو تأكيد العقل - ولا يعني الآن تطويع العقل في نهاية الأمر لخدمة النص . كما أراها رداً على التصور القديم الذي يقضى بمعجز المحدث عن استحداث شيء جديد حقاً في عالم الشعر ، بعد أن استأثر القدماء بأبواب المعاني ، ثم أغلقوها في أعقابهم وهم يرحلون . وكانت الفكرة من الثبات في مكان لا ينازع حتى ذكر ابن المعتز . . . أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع . . .<sup>(١٦)</sup> ، وقال أبو هلال بنيرة تسليم : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني من تقدمهم ، والنصب على قوالب من سبقهم . . . »<sup>(١٧)</sup> ، وقال ابن طباطبغا بلغة استقبال وثقة : « وستمر في أشعار المولدين بمجائب استفاضوها عن تقدمهم . . . »<sup>(١٨)</sup> ، ثم تلا العبارة عنده عبارة أخرى لا تخلو من نبرة المأساة : « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساحرة . . . »<sup>(١٩)</sup> . ولا نزعم أن عبد القاهر قد خالف هذا التصور كل المخالفة ، لكنه - على نحو واضح - قد فقه أمام المبدعين باباً واسعاً للأمل والحماسة .

ومن أمثلة الإبداع المستحدث في خطاب عبد القاهر<sup>(٢٠)</sup> عبارة عن المجاز المحكى ، وهي : « وهذا الضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة ، ومادة الشاعر المطلق ، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان ، والاتساع في طرق البيان ، وأن يحىء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً . . . » [ الدلائل ص ٢٩٥ ] ، فأقام العبارة على مفهومي الاستحداث ، والتحسين ، وكلمات « مادة » ، « الإبداع » ، « يحىء » ، « مطبوعاً » ، « مصنوعاً » ، كلها تميل إلى فعل الخلق والابتكار بوصفه استحداثاً للنص ، وكلمات « كنز » ، « الإحسان » ، « الاتساع » كلها تشير إلى تحسين النص وتجميله .

## ٢ - أ - الإبداع المستغرب :

ومضى عبد القاهر في عبارته السابقة ، فيذكر أن المجاز المحكى ليس ما يقع مشتهراً في لغة الناس ، « بل يدق ويلطف حتى يمتع مثله

تعمل على المستوى الرأسي الاستبدالي ، والأولى تعمل على المستوى الأفقي التجاروي . وانفكك الجهة بينهما يجذب كلا منهما إلى الأخرى ، لكي تتكاملا معاً .

وكان عبد القاهر الجرجاني - في ضوء هذه الشبكة الاجتماعية - عالماً مفكراً في الطبقة الوسطى ، ينتمى فثوقاً إلى فئة العلماء والعلمين ، وينتمى طائفيًا إلى أصول فارسية ، ويسمى في سياق المسعى الأشعري نحو بناء خطاب يناقض الخطابات الأخرى ، ويصالح بينها في الوقت نفسه ، في محاولة من البورجوازية المتراجعة أن تقود الجهود أمام الإقطاعية السائدة . وتحاول الذات عبر هذا الخطاب أن تطلق قوى وعيها العقلية والحسية ، فتحرر من قهر العالم لها ، وتمارس فيه فعاليتها الخاصة ، وتسيطر عليه ، مع استبقائها لبنيتها دون أن تنفضها . ثم يؤوب هذا كله إلى نشاط للغة يؤسس هذا الضرب من الوجود في العالم .

## (٢) معنى الإبداع :

استعمل عبد القاهر مادة (بدع) في كتابيه « دلائل الإحجاز »<sup>(٢١)</sup> ، و « أسرار البلاغة »<sup>(٢٢)</sup> ، ثلاثاً وثلاثين مرة ، موزعة على أربعة وعشرين موضعاً بالكتابين معاً . ولكي نيسر على أنفسنا فحص هذه المواضع كلها نستحضر الآن مبدأ معروفاً عند السيميائيين ، تمثل معه علاقة الرمز بالمعنى في ثلاث صور : علاقة طبيعية ، وعلاقة حرفية ، وعلاقة ذهنية<sup>(٢٣)</sup> . ولما كانت العلاقة الطبيعية تخرج عما نحاوله من التحليل ، لأنها تتعلق بالجرس ، والوزن ، والقافية ، والمحسنات ، وتنظيمات الإلقاء ، وكلها جوانب لا محل لمعالجتها مع مادة (بدع) في خطاب عبد القاهر ، فإننا نستطيع أن نقسم ما أحصيناه من استعمالات إلى قسمين : ما دلالة حرفية ، وما دلالة ذهنية . ولا يخلو الأمر من التباس الدلالات ، فحين يقول عبد القاهر في « أسرار البلاغة » ، وهو يذكر الاستعارة : « وهذه إشارات وتلوينات في بدائعها . . . » [ الأسرار ص ٣٣ ] ، فإن مادة (بدع) في كلمة « بدائعها » تحتل أن تعنى : في صورها القريبة المدهشة ، وهو معنى حرفي للكلمة ، وتحتل أن تعنى : في أقسامها في علم البديع ، وهو ما يجعل إلى المعنى الذهني الاصطلاحي للمادة اللغوية .

## أ - ٢ - الإبداع العرفي :

المقصود بالدلالة العرفية هو تلك الدلالة التي لا يصطلح عليها مرسل الخطاب مع مستقبله ، لكنه يجدها ضمن ما تحمله العلامة من ثراء دلالي قد تعورف عليه في مجتمع المتكلمين . ونستطيع أن نميز بين أربع دلالات حرفية ، تتجاوز مادة (بدع) كلها وردت في خطاب عبد القاهر ، نسبيها على الترتيب : الإبداع المستحدث ، الإبداع المستغرب ، الإبداع المعجز ، الإبداع المستنكر .

## ١ - أ - ٢ - الإبداع المستحدث :

قال الزمخشري : « أبدع الشيء وأبدعه : اخترعه ، وأبتدع فلان هذه الركبة » وسقاء بديع : جديد<sup>(٢٤)</sup> ، فدل على اتصال مادة

فيما مادة ( بدع ) بالغرابة التي يتحراها صانع الأصنام والتماثيل فيما يصنع ، ويملا عالم الشعر بخبرة روحية تتحرر من الخوف من الخبرات الأخرى ، وتوسع لعالم الجاهلية ، مع ثقافة الفرس والهند والروم التي احتفلت بالبحث . وثائق كاف التشبيه في اللغة لتمارس هذه الحرية الدينية ، وتحاول أن تذيب خبرات متباعدة ، لأجناس متعددة ، في بوتقة واحدة .

### ٣ - ٢ - الإبداع المعجز :

يجب ألا نفوتنا أن عبد القاهر قد وضع كتابه « دلائل الإعجاز » لإثبات إعجاز القرآن ، وبيان الوجه فيه ، وتطرق إلى البلاغة من هذا الويد . فليس من الغريب أن تتجاوز في كتابه فكرنا الإبداع والإعجاز . وأصوات هذا الحوار تتردد في « أسرار البلاغة » كذلك . وعن الرغم من أن عبد القاهر يذهب إلى أن الشاعر النابغ المقدم لا يعجز أهل زمانه عن مماثته ، في حين يعجز الجميع عن مماثته القرآن ، [ الدلائل ص ٥٩٠ - ٦٠١ ] فإن إمكان المماثلة لا يعنى أن الإبداع متاح لجميع الناس ، فالبدع بطل سابق للناس ، يفوتهم ويقصرون عن اللحاق به . ومن هنا كان معنى تقديمهم الشاعر في فن من الفنون أنه يفتن في معاني هذا الفن لما لم يفتن إليه غيره [ الدلائل ص ٦٠٧ ] ، وهذا وجه الإعجاز الممكن في الإبداع البشرى . وهذا ما نفرضه في قول عبد القاهر : « أفلا ترى أنه لو قال رجل لأخر : « إني قد أحدثت في خاتم عملته صنعة أنت لا تستطيع مثلها » ، لم تتجه له عليه حجة ، ولم يثبت به أنه قد أتى بما يعجزه ، إلا من بعد أن يريه الخاتم ، ويشير إلى ما زعم أنه أبدعه فيه من الصنعة . . . » [ الدلائل ٣٨٦ ] ، فالتقى الإبداع مع الصنعة من جهة ، والتقى من الجهة الأخرى مع نفى الاستطاعة ، وإثبات المعجز ، ليقف في منزلة بين المنزلتين : الإمكان ، والإعجاز ، وهو ما يؤول في النهاية إلى رؤية للعالم ترفع حدوداً لقدرات الإنسان ، وتعمل من شأنها في الوقت نفسه .

وينثر عبد القاهر بيت أبي نواس :

وليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد

فيقول : « غير يديم في قدرة الله تعالى أن يجمع فضائل الخلق كلهم في رجل واحد » [ الدلائل ص ٤٢٤ ] ، وأوردها ثانية ص ٤٢٨ : « فأهاب بلفظ الإبداع في الدلالة على الإعجاز ، كأنه يقول : ليس محالاً على الله أن يفعل هذا الجمع ، فارتفع بالإبداع عن مستوى الإمكان البشرى ، إلى مستوى ميتافيزيقي إعجازي .

ولسنا نستطيع أن نفهم لفظ « المبدع » في عبارة عبد القاهر : . . . ثم لما حصل في الشخصين من الرجال أن يجمعها الخادق المبدع في الطعن في ربح واحد ذلك الضرب من الجمع عبر عنه بالنظم كقولهم « انظمهما برحمة » [ الأسرار ص ٤٣ ] ، ما لم نستعد تلك الصلة بين الإبداع والإعجاز في مستوى الإمكان البشرى ، بل إن العبارة تدفعنا دعماً إلى أن نعيد النظر في فكرة النظم كلها ، لنرى فيها ذلك النمط من الإبداع المعجز ، الذي يكشف قلق الوجود كله بين الممكن والمحال .

إلا على الشاعر المطلق ، والكاتب البليغ ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها ، والنادرة تأتي لها » [ الدلائل ص ٢٩٥ ] ، فجمع في موضع واحد بين داليتين عرفيتين مختلفتين لمادة ( بدع ) ، فهذا هو كلمة « البدعة » تحت عدم المعرفة ، وتعطف على النادرة ، لتجعل الإبداع نوعاً من متعة الغرائب ، أو لذة الغريب .

وهناك اثنا عشر موضعاً من يحمل مواضع مادة ( بدع ) في خطاب عبد القاهر ، تخص الوصل بين الإبداع والغرابة : خمسة مواضع من هذه المواضع يرد فيها مادة ( غريب ) مع مادة ( بدع ) ، وفي المواضع الأخرى تلتحق مادة ( بدع ) بمواد أخرى شبيهة به ( غريب ) مثل : بكت ، ولطف ، وظرائف [ الأسرار ص ٢٤٨ ] ، ومثل : عجب [ الدلائل ص ١٦٤ ] ، ومثل : النادرة في الموضع المكتسب السابق ، أو أن يستند إلى السياق في بيان دلالة . ومن الاجتماع الصريح لمادة ( بدع ) مع مادة ( غريب ) قوله : « متى كان مفعول « المشقة » أمراً عظيماً ، أو يديماً غريباً ، كان الأحسن أن يذكر ولا يضم » [ الدلائل ص ١٦٥ ] ، أو قوله عن الواحد من الحل : « وأن يكون مصنوعاً يديماً قد أغرب صناعه فيه » [ الدلائل ص ٤٢٢ ] ، أو قوله الجنس : « . . . بدائع الأنوار وغرائب الأزهار . . . » [ الدلائل ص ٥٥٤ ] ، أو تقسيمه « المعاني التي يحى التمثيل في عقبها على ضربين : غريب بديع يمكن أن يخالف فيه ويدعى امتناعه . . . » [ الأسرار ص ١٠٣ ] ، والآخر على الضد .

وبما يظهر من السياق وترتيب الكلام قوله عن الشعر إنه يحول المعاني لمازفة إلى غريبة : « ويصنع من المادة الخسيسة بدءاً يغلو في القيمة ويحس ، ويفعل من قلب الجواهر ، وتبدل الطبائع ، ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام . . . » [ الأسرار ص ٢٩٨ ] . فارتبطت الغرابة برؤية للعالم تتعالى فوق المادة والجسم ، وتنزع منزهاً روحياً ملموساً ، يغدومعه الإبداع بناءً سحرياً لعالم أفضل .

وتحدث عبد القاهر عن التشبيه فقال : « . . . كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدأ ، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التي نحى واسطة هذين الطرفين بحسب حالها منها . . . » [ الأسرار ص ١٤٤ ] ، فأدى ذات الحركة المتعالية فوق الحواس التي رأى أن معطياتها نازلة مبتذلة ، إلى عالمه العقل الروحاني الذي لا يتوصل إليه بسهولة ؛ لأن الندرة ، والغرابة ، وربما الغربة ، تضرب أطنابها فيه . وهذا هو التقسيم الثلاثي من عامة ، وخاصة ، وأوساط ، يتخذ قناعاً من البلاغة ، كأن التشبيه الذي يطوف عبد القاهر بعالمه تشبيه للبلاغة بالعالم الخفى .

ويذكر عبد القاهر كيف تمحب ، وتخلب ، تصاوير الخدائق بالتحصيل والتفشي ، والخدائق بالبحث والتفر ، من صناعات التماثيل والأصنام . ثم يقول بنغمة التشبيه والقياس : « كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من النصور ، ويشكله من البدع » [ الأسرار ص ٢٩٧ ] ،



## ٤ - أ - ٢ - الإبداع المستنكر :

ذكر ابن منظور أن الكسائي قال : « البدع في الخير والشر » (٢٢) ، فكشف قدرة مادة ( بدع ) على الانتقال بين الإيجاب والسلب . وفي مقام السلب كانت البدعة - كما يعرفها الشريف الجرجاني - « هي الفعل المخالفة للسنة » سميت البدعة لأن قائلها ابتدعها من غير مقال إمام » (٢٣) .

ولقد عرض عبد القاهر لقول الشاعر :

## وكان النجوم بين دجاء سنن لاح يهنئ ابتداع

فاستوقفته كلمة ابتداع ، فقال : « فالتأول في البيت أنه لما شاع وتعرف وشهر وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق ، والبدعة بخلاف ذلك . . . ( إلى آخر التأول ) » [ الأسرار ص ١٩٧ - ١٩٨ ] ، فالفنائه أمام مفهوم ديني تتناقض فيه السنة بحكم الإيجاب ، والبدعة بحكم السلب ، فرد الأمر كله إلى مفهوم إنسان عام ، يتسع للتناقض ، هو العرف ، ثم جاز الإنسانية إلى ملاحظة العلاقة اللونية بين البياض والسواد ، محلاً مع نجوم الشعر في أفق إنسان رحب . وثمة صورة أخرى ، تحاط فيها مادة ( بدع ) بدلالة السلب ، بعيداً عن هذا الأفق الديني . ففي تعليقه على قول الشاعر :

قامت تظللني من الشمس نفس أهرز على من نفس  
قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس

حيث قال : « فليس بدع ولا منكر أن يظل إنسان حسن الوجه إنساناً رقيقه وهجاً بشخصه » [ الأسرار ص ٢٦٤ ] ، فاستكسبت « بدع » من « ليس » قبلها ، ومن « لا » ، و « منكر » بعدها دلالة السلب ، كأن البدع شيء جدير بشديد الرفض . كذلك الشأن حين يقول عبد القاهر في موضع آخر : « وتكون العشق علة للمعاداة في المحبوب معقول معروف غير بدع ولا منكر » [ الأسرار ص ٢٤٣ ] ، فحصر « بدع » بين « غير » و « لا منكر » ، حل النحو السابق . ويظل هذان الموضعان مجتمعان بجمعلان قراءة أخرى ، لا ترى في « منكر » تفسيراً لكلمة « بدع » لكنها نفيس لها ، فنحيل - حيثل - الدلالة إلى الإبداع المستغرب ، ونظل ندور في دوائر المعنى داخل خطاب عبد القاهر .

## ب - ٢ - الإبداع الذهني :

لم يضع عبد القاهر تعريفاً محدداً لمصطلح الإبداع ، إلا أن مادة ( بدع ) في تنقلها عبر حقول ثقافية متعددة ، تتوازي في الدين ، والفقه ، والفلسفة ، واللغة ، والنقد ، قد اكتسبت في رحلتها ، دلالة اصطلاحية داخل المعارف النقدية ، تلقاها عبد القاهر ضمن ما تلقاه محملاً على ذلك التكوين الصوتي : بدع ، وهو يضرب في أرض العرف اللغوي . بيد أن وهي عبد القاهر بلغة النقد والبلاغة

جعل استخدامه للمادة اللغوية في دلالتها الاصطلاحية غير عنوي . ومن هنا تميز في الاستخدام اللغوي لهذه المادة في خطاب عبد القاهر ثمان : أحدها علاقة الدال بالمدلول فيه صرفية محضة ، وتقدم الدلالات الأربع السالفة ، والآخر علاقة الدال بالمدلول فيه اصطلاحية ، وهو ما تمثل له فيما يلي .

من المؤكد أن عبد القاهر إذ يقول : « التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع » [ الأسرار ص ١٤ ] ، إنما يحيل إلى مفهوم البديع الذي تداوله مجتمع النقاد قبله . ولم تكن الكلمة قد تخصصت بعد ، بتأثير المدرسة السكاكية ، لتشير إلى علم من علوم البلاغة : « وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضح الدلالة » وهي ضربان : معنوي ولفظي (٢٤) . وكانت الكلمة مازالت تشير إلى أصباغ الشعر ، التي كانت تعد علامات على الحدائث ، حل ما يظهر من قول ابن المعتز إن « البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم » ، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ، ولا يدرون ماهو (٢٥) . وتكشف عبارة ابن المعتز طبيعة المصطلح في إشارته إلى فنون أو أصباغ من الشعر ، يشار إليها بالثكرة « فنون » لصعوبة حصرها ، وابن المعتز نفسه يبدأ بحصرها في خمسة أبواب : الاستعارة ، التجنيس ، المطابقة ، رد أعجاز الكلام على ما تقدمها ، المذهب الكلامي ، ثم يورد حشداً من الفنون الأخرى ، ثاراً الأمر بيد القارئ ، إما أن يدخلها تحت المصطلح ، أو يخرجها منه . كما تكشف العبارة لمخصص المصطلح في بيئة محددة خاصة بالشعراء ، والنقاد المتأدبين ، فأصبحت الكلمة مصطلحاً ، إذ تكتسب قيمتها التبادلية في مجتمع خاص . ثم أشار ابن المعتز في لمحة خاطفة إلى ما يكتنف المصطلح من صراع بين القدم والحدائث ، ونشوئه ليكون علامة على الحدائث الصاعدة . وأراد ابن رشيق القيرواني أن يحسم هذا الاضطراب بعبارة تعريفية فقال : « والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستغرب ، والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثرت وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع لللفظ » (٢٦) ، فاستوعب من الدلالات العرفية الإبداع المستحدث ( إتيان ) ، والإبداع المستغرب ( المستظرف - لم تجر العادة بمثله ) ، مؤسساً دلالة اصطلاحية عليها . وتنبه عبارة ابن رشيق على التطور التاريخي للمادة اللغوية ، انتقالاً من الاقتران بالمعنى المستظرف ، وانتهاء إلى الاقتران باللفظ . ونستطيع أن نمثل لهذه النهاية بعبارة نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير ، في القرن الهجري الثامن ، وفحواها : « الإبداع أن يأتي المتكلم في كلامه بأنواع من البديع في قليل من اللفظ » (٢٧) . غير أننا حين نعرض هذا المصير على تعريف علم البديع الذي أوردناه عن الخطيب القزويني ، يتكشف لنا أن الاقتران باللفظ محض دهوي ، فلقد ذيلنا تعريفه لعلم البديع بتقسيمه الوجوه البديعية إلى ضربين : « معنوي ولفظي » . ولنتذكر أنها - طبقاً للتعريف - « وجوه تحسين الكلام » ، لا الكلمة . وبالرجوع إلى وجوه البديع التي أشار إليها ابن المعتز نجد فيها المطابقة ، والمذهب الكلامي ، ومسردهما إلى المعنى ، خلافاً للتجنيس . أما الاقتران بالمعنى فإنه قادر على تفسير حرص عبد القاهر

على تأكيد أن أقسام البديع إنما يأتيها الحسن من جهة المعنى لا اللفظ . لكن عبد القاهر ، في الوقت نفسه ، وعمل نحو معاكس ، يستطيع أن يكشف لنا أن اقتران البديع بالمعنى دون اللفظ محض دعوى ؛ فبعد القاهر يدافع عن أن حسن البديع يأتي من جهة المعنى ، رداً على من ينسب إلى اللفظ ، وكلامه عن التجنيس في أوائل « الأسرار » هو من هذا القبيل [ الأسرار ص ٤ - ١٩ ] ، فأفاد أن ربط البديع باللفظ كان قديماً . والأرجح أن الربط قد تجاوز تاريخاً . وأغلب الظن أن ابن رشيق أراد أن يقدم نموذجاً نقدياً ، أما المبدعون فكانوا يتجهون إلى ما أشار إليه نجم الدين بن الأثير من الاحتشاد للبديع . ولقد ذكر عبد القاهر أن بعض المتأخرين « يحيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه ( معناه ) في معناه » [ الأسرار ص ٦ ] . وظل المصطلح عاماً على وجوه الاستطراف في الشعر ، مما يتصل باللفظ ومعناه (٢٨) ؛ وعمل هذا النحو استعماله عبد القاهر . لذا فإن الجزء الأول من « أسرار البلاغة » ، الذي يفضل بالتجنيس ، والتطيق ، والتشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، يدخل في البديع ؛ أما الجزء العقل الذي لا تخلو معانيه من أن تكون عقلية محضاً كالحكمة ، أو تخيلية ، فهو يحوم في آفاق أوسع .

بهذا الضرب من الدلالة نفهم عبد القاهر ، وهو يذكر أن كل استعارة مجاز ، وليس كل مجاز استعارة ، فيذكر أن كلام الدين و وضعوا الكتب في أقسام البديع يجري على أن الاستعارة نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة [ الأسرار ص ٣٤٦ ] ، فاستعمل البديع بالمعنى الاصطلاحي . وأورد على صحة فكرته عن الاستعارة ، وتقيدها بالتشبيه ، كلاماً يدرجها في البديع مع التجنيس ، والتطيق ، والتوشيح ، ورد المعجز على الصدر . ثم يورد كلاماً لا يكره دريد ، في باب الاستعارات ، في الجمهرة ، يتوسع فيه في الاستعارة ، ولا يقيدها بالتشبيه . ثم يورد كلاماً للامدني يدعم ما أورده عن القاضي أبي الحسن صاحب الوساطة من قبل . ويختم ما ينقله عن الموازية للامدني بجملة من كلام الامدني ، وتعقيبه عليها ، ونصها : « ثم قال ( أي الامدني ) : وهذه الأنواع هي التي وقع عليها اسم البديع ، وهي الاستعارة والطباق والتجنيس . فهذا ( التعقيب ) نص في موضع القوانين ؛ هل أن الاستعارة من أقسام البديع ، ولن يكون النقل بديعاً ( أو استعارة ) حتى يكون من أجل التشبيه على المبالغة . . . » [ الأسرار ص ٣٥٠ ] وظهور البديع في موضع نتوقع فيه كلمة « الاستعارة » ، إنما يرجع إلى اتصال الكلمتين بكلمة ثالثة وردت في النص ، هي المبالغة ، وهي مسرب من مسارب فكرة الاستغراب ، أو الاستطراف ، التي هي حد التعريف ، مادام البديع وجوه الاستطراف في علاقة الكلمة بمعناها ، كما أشرنا . ومهما يكن الأمر فإن الطابع الاصطلاحي لمادة ( بدع ) في المقتبس الأخير ، يدرج نفسه في سياق من نقول النقد ، شديد الظهور .

## ج - ٢ - الإبداع المقنع :

من تمة القول في تحليل مادة ( بدع ) في خطاب عبد القاهر أن نورد تلك الكلمات التي يستطيع القارئ المدقق في الخطاب أن يرى

فيها دلالات مادة ( بدع ) ، يحوم حولها عبد القاهر ، ثم لا يوردها بمادتها اللغوية ، وإنما يوردها بالكلمات الأخرى ، التي تقوم هي نفسها مقام الفناء لمادة ( بدع ) . والكلمات التي أحصاها التحليل ثمان : يتبدى ، تجدد ، أحدث ، الوضع ، الاختراع ، يأتي ، القائل ، مستأنف . ولم أحص مرات ظهور كل لفظ منها ؛ لأن لا أقصدها لذاتها ، ولكن لأبين كيف تظهر مادة ( بدع ) من ورائها .

من ذلك قول عبد القاهر عن الإعجاز : « ثم إن هذا الوصف ينبغي أن يكون وصفاً قد تجدد بالقرآن ، وأمر لم يوجد في غيره ، ولم يعرف قبل نزوله . . . » [ الدلائل ص ٣٨٦ ] ، فتعاضدت « لم يوجد » ، و « لم يعرف » ، لكي تشعنا « تجدد » بدلالة الإبداع ، بوصفه استحداثاً من جهة ، وإعجازاً من أخرى .

وهذه أن من أتى إلى بيت فاستبدل بالفاظه أخرى لا يعتد به . . . ذلك لأنه لا يكون بذلك صانعاً شيئاً يستحق أن يدعى من أجله واضح كلام ، ومستأنف عبارة ، وقائل شعر » [ الدلائل ص ٤٨٧ ] ، مستعملاً في معنى الإبداع بوصفه استحداثاً واستغراباً ، كلمات : واضح ، ومستأنف ، وقائل . وتجدر بنا أن ننبه إلى أن « استأنف الشيء » وأنتفه : أخذ أوله وابتداه (٢٩) ، والابتداء يشير إلى الاستحداث .

ويورد عبد القاهر على لسان صانع حل متوهم يتحدث في غيره هذه العبارة : « إن قد أحدثت في خاتم عملته صنعة أنت لا تستطيع مثلها » [ الدلائل ص ٣٨٦ ] . وكلمة « أحدثت » ههنا مفعلة بدلالة الإبداع من حيث يكون إعجازاً بشرياً ، يدور في مدار الاستطاعة . وربما يصح أن نضم كلمة « صنعة » أو « عمله » إلى « أحدثت » ، لولا أن حرف التحقيق « قد » ينصب على « أحدثت » ، ولولا أن صنعة تطبق على ما تم إبداعه ، لا على الإبداع نفسه .

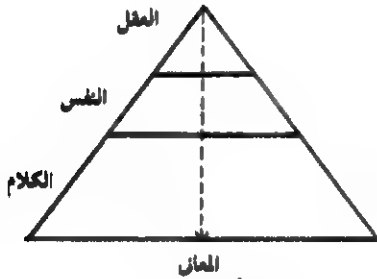
وقد مر بنا أن عبد القاهر يختار القول « غير الشعر أكذبه » اختياراً للتخييل في الشعر ، « وهناك مجد الشاعر سيلاً إلى أن يبدع ويزيد ، ويتبدى في اختراع الصور ويعيد . . . » [ الأسرار ص ٢٣٧ ] ، حيث يجلب الفعل « يتبدى » شبه الجملة « في اختراع » ، وهو ينمط على الفعل « يبدع » ، فتشبع كلمتنا « يتبدى » و « اختراع » بمعنى الإبداع الذي يستحدث المستطافات .

ويستحضر الفعل « يتبدى » كلمات أخر مرت بنا آنفاً ؛ يستحضر تجدد ، ومستأنف ، وأحدث ، كما يستحضر الفعل « يأتي » ؛ فصانع الخاتم المتوهم السابق ، حين يتحدث رجلاً ما « لم تنج له عليه حجة » ، ولم يثبت به أنه قد أتى بما يعجزه ، إلا من بعد أن يره الخاتم » [ الدلائل ص ٣٨٦ ] ، فيتحمل الفعل « أتى » بالإبداع البشري المعجز الذي تلبس الفعل « أحدثت » من قبل .

## ١ - ٣ - ظاهرة الإبداع :

نستأنف الآن الإجراء الثاني من إجرائي التحليل ، وهو خاص باستخراج مفهوم الإبداع الفني في خطاب عبد القاهر ، بوصف الإبداع نشاطاً من الذات ، يعيد صياغة الخطاب عبر نتاجه : النص . ومن هذه الوجهة ، يستلفت النظر فكرة تكررت في نص عبد

ويلج التصور بأركانه : الكلام ، النفس ، العقل ، حل جيد القاهر في الدلائل ، فهو يلجأ إليه في تفرقة بين نظم الحروف ، ونظم الكلام : « وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ... » وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك ، لأنك تقتضى في نظمها آثار المعاني ، وترتيبها على حسب ترتب المعاني في النفس ، فتخلص من اللفظ بوصفه أصواتاً منطوقة ، واستبدل بلفظ الترتيب لفظ النظم ، وجاء الفعل « تقتضى » يستعيد ذكرى كلمة « طريقة » ، ثم جاءت المعاني محرومة واصلة بين الكلام والنفس ، بوصفها عمود البناء الذي ركنه الكلام والنفس . وما هذا البناء إلا تصوره للإبداع . ويبدو أن عبد القاهر قد فطن إلى أنه أغفل العقل في عبارته ، فعاد في الصفحة نفسها يقول : « والفائدة في معرفة هذا الفرق : أنك إذا عرفت عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالي ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها ، على الوجه الذي اقتضاه العقل » [ الدلائل ص ٤٩ - ٥٠ ] ، وجاءت كلمة « اقتضاه » تفسر كلمة « قضية » التي واجهتنا في نص الأسرار ، وجاء العقل ليكمل ، في تصوره ، هرم الإبداع :



وهل يرفع هذا الهرم إلا بموازاة هرم السلطة في المجتمع كله ؟ ومضى عبد القاهر يستدل على أن الغرض من النظم « ترتيب المعاني في النفس » ، ثم النطق بالألفاظ على حدودها ، مؤكداً أن النظم « صنعة يستعان عليها بالفكرة لا بحالة » ، « فينبغي أن ينظر في الفكر ، بماذا تلبس ؟ أي المعاني أم بالألفاظ ؟ » [ الدلائل ص ٥١ ] ، مستخدماً الفعل الدقيق : « تلبس » لكي يلمح بنية تصوره للإبداع أفقياً بوصفها بنية تداعل ، بعد أن لخصها رأسياً بوصفها بنية تدرج هابط . وهل هذا النحو يعضى عبد القاهر .

يقول : « واعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ، ليس هو الذي طلبته بالفكر ، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة ، من حيث إن الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني ، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق » [ الدلائل ص ٥٢ ] . تتركز هنا كلمة « الخاص » ، نستعيد معها لفظ « الاختصاص » في عبارة الأسرار ، مشيرة إلى الجانب الطريف ، بمعنى الجديد أو المتميز ، من الإبداع . والألفاظ « بسبب » ، « تتبع » ، « أولاً » ، تشير إلى التدرج في توالي آلية

القاهر : الأسرار والدلائل ، ظهرت في الأول ظهوراً متواضعاً ، وظهرت في الآخر على نحو أوضح ، وظهرت في الكتابين في مواضع ذات أهمية في بنائهما ، فدل هذا الضرب من الظهور على أهميتها .

يقول عبد القاهر : « ... المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة » وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل . . . [ الأسرار ص ٢ - ٣ ] - ألح عبد القاهر على فكرة الترتيب ، واستخدم هذه الكلمة بمعنيين يظهران متجاورين في قوله « مرتباً على المعاني المرتبة في النفس » ، فدل بالاول على النتيجة ، ودل بالثانية على التنسيق ، فجعل ، حل المعنى الأول ، الألفاظ نتائج للمعاني ، وجعل ، حل المعنى الثاني ، تنسيق الكلام ، بالألفاظ ومعانيه ، موازياً لترتيب آخر يقع في النفس ، ويؤول إلى قضاء العقل . وهكذا يبدأ عبد القاهر بالكلام ، وينتهي إلى العقل . فإذا أردنا أن نستخلص تصوره لظاهرة الإبداع ، كان علينا أن نبدأ من حيث انتهى ، وننتحرك في عكس اتجاهه ، من العقل ، إلى النفس ، إلى الألفاظ . عبارة عبد القاهر تصف لنا هذه الآلية المعقدة ، وتقتضى إلى رؤية للعالم ، مركزها العقل . بيد أن العبارة ليست وصفاً محضاً . إنها لا تخلو من التقويم ، يلوح لنا إذ يقول « بيت شعر ، أو فصل خطاب » ، أنه يقصد بيت القصيدة من الأبيات الغراء التي تستحق أن يوصف الواحد منها بأنه بيت شعر ، كما يقصد الخطاب القوي الفاصل الذي يسمى فصل خطاب . فإذا تمت الآلية الموصوفة ، بلا خلل ، كان بيت الشعر ، وفصل الخطاب ، وإذا اختلت ، كان الشعر والخطاب الضميان . علامة مهمما أو نقصها قائمة في هذا المفهوم الغامض الذي يسمى الترتيب . ويشترط عبد القاهر في الترتيب الذي يجعل الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، شرطين : الأول أن يكون « على طريقة معلومة » والآخر أن يكون « حل صورة من التأليف مخصوصة » . ويكشف الطباق بين معلومة ومخصوصة الجدل القائم في هذا الترتيب ، فهو من جهة يتمتع بطريقة في الترتيب متاحة لجميع الناس ، مستعملة في العرف اللغوي ، وهو من الجهة المضادة مخصوص بالتأليف ، ينأى عن الصور المتداولة المبثولة ، ويتميز بصورته الخاصة . وليس صدفة ، أو محض تنوع للكلمات ، أن تأتي كلمة « طريقة » مع « معلومة » ، وكلمة « التأليف » مع « مخصوصة » ، وإنما هو نوع من مراعاة النظير . ذلك أن العرف كالطريق ، والسائر لا يمهّد لنفسه الطريق ، لكنه يمهّد الطريق ممهدة فيمضي فيها . أما الاختصاص في الترتيب فهو مفارقة للطريق ، تحقيقاً للتميز ، وممارسة للاستطراف والاستغراب ، ربما تؤدي إلى تنافر الأجزاء ، والتأليف ، والتألف ، شرط في قبول هذا النسور عن المعهود . وسواء تحقق الشرطان : المعلوماتية والاختصاص ، أم لم يتحققا ، يظل الكلام بترتيبه دليلاً إلى ضرب آخر من الترتيب النفسي ، مفتاحه قضاء العقل ، الذي حرص عبد القاهر ، في تصوره للإبداع ، على التقرب إليه ، والاستجابة لقضائه .

مستقلة عن المجتمع (الكلام) . والمختار عندهما موقف وسط بين  
عجز الفرد الذى ألح عليه أهل السنة ، وفاعليته المستقلة التى أفاض  
فيها أهل الاعتزال ، وإنما تتلاقى القوى تلاقياً غير تام ، وأقصى  
ما يبلغه هو الألفة ، التى هى شرط لتحقيق الإنجاز ، ذلك أن معنى  
الاشتلاف الإفادة (٣١) كما ذكر عبد القاهر .

وفى الدلائل يقول عبد القاهر : « وأعلم أنك إذا رجعت إلى  
نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك ، أن لا ننظم فى الكلام  
ولا ترتيب ، حتى يعلق بعضها على بعض ، ويبقى بعضها على  
بعضها ، وتجعل هذه بسبب من تلك . . . » [ الدلائل ص ٥٥ ] .

يسمى عبد القاهر إلى تأسيس يقين . وسيله إلى هذا الرجوع إلى  
النفس ، لا الوقوف عند تأمل الكلام ، وما ذلك إلا للمائلة بين  
خبرات النفس - أو ترتيب المعانى فيها - وبناء الكلام . وتتعاون  
كلمات النظم ، والترتيب ، والتعليق ، والبناء ، على إيضاح سمات  
الكلام التى تمثل أنساق المعنى داخل النفس . وكلمة التعليق ذات  
ألق ؛ إذ تتراوح بين وضع الشيء على الشيء ، كما فى البناء  
والتركيب ، من جهة ، وفكرة الزينة - ما دام من معانى المادة والنفس  
من كل شيء - من الجهة المقابلة . وأغلب الظن أن كلمة  
« النظم » قد انتصرت على الكلمات الأخرى التى تنزاحها فى  
الخطاب ، مجالها من قدرة - بما هى مادة لغوية - على الحركة عبر  
مستويات وظيفية مختلفة . فإذا أردنا وصف نص أو تحليله أشارت  
الكلمة إلى ما يقوم عليه من ترتيب ، وتركيب ، وبناء ، وتعليق ،  
واشتلاف ، لأجزائه . وإذا أردنا تفويجه تحركت بسهولة بين قطبي  
السلب والإيجاب ؛ فعين نريد أن تنقص قصيدة يكفى للحط من  
شأنها أن يقال إنها محض نظم بلا شعر ؛ وحين نريد أن نعلم من شأنها  
نستعيد مادة صورة العقد وقد انتظمت حباته فى سلك واحد ، أو  
صورة الفارس وقد انتظم خصميه برمح ، فنمت  
القصيدة بالبراعة والندرة . وبالإضافة إلى أن  
الكلمة قد استعيرت من المعتزلة فى حديثهم عن الإيجاز فإننا نجد  
عند الجاحظ (٣٢) ، وقد أخذ بها الباقلان من أهل السنة (٣٣) ،  
فامتلك طاقة تمجوزها ألقى البلاغة إلى ميثاقها المتكلمين . وأتاحت  
هذه المرونة للنظم أن يتقلب بين أدل الشعر ، والنظم العالى الشريف  
الذى حقيقته : « أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها فى بعض ،  
ويشدد ارتباط ثنائى منها بأول ، وأن تحتاج فى الجملة إلى أن تضمها فى  
النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال البان يضع بيمينه  
ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك » [ الدلائل ص ٩٣ ] ، فكانت  
غاية النظم تحقيق الاتحاد ، والتداخل ، وشدة الارتباط . وجاءت  
كلمة « البان » تقدم واحدة من استعارات الخطاب ، لتضم إلى النظم  
فكرة البناء ، من المعجم نفسه ، لإيضاح الفكرة وترسيخها . وما إن  
ذكر الكلام حتى التفت إلى النفس ، مستعيداً هرم الإبداع ،  
ومستخدماً أحد ألفاظ ما أسميناه بأقنعة الإبداع ، وهو لفظ الوضع .  
ونستطيع أن نفع على خلاصة لمسألة النظم فى أبيات عبد القاهر  
التالية :

إن أقول مقالاً لست أخفيه

ولست أذهب خصماً ، إن بدا ، فيه

الإبداع . أما « إذ » فلا تستعمل إلا فى سياق ثقافة استقر عرفها على  
أن الألفاظ أوعية للمعانى ، وهو ما علقته الجملة على « إذ » . ومن هنا  
تكشف « إذ » ذلك الحوار التناسى بين خطاب عبد القاهر وتراث النقد  
والبلاغة الذى اندرج فيه ؛ وهذا ما يجعله نموذجاً للنقد القديم ، مع  
أنه يقاطعه ، فى الوقت نفسه ، من وجوه تميزه الخاص . وظهور فكرة  
الوهاء ههنا يذكر بفكرة الشوب التى ظهرت منذ قليل فى الفصل  
« تلبس » والوهاء والشوب من استعارات الخطاب النقدي القديم التى  
تروج ببعد حقيقى مبذول لاستيعاب الآخر ، لكنه لا ينتهى ، فى  
حركة الوعى ، وفى وضع الطبقة الوسطى ، إلى تواصل ، أو توحيد ،  
أو اندماج ، وأقصى ما يبلغه علاقة الوهاء بمحتواه ، والشوب  
بالجسم . يبقى خبر يكون « مثله » التى تبرز بنية المائلة بين ما هو  
نفسى ، وما هو كلامى ، من الترتيب ، فما تخضع له الطبقة الوسطى  
وهو النفس ، تخضع له الطبقة الدنيا وهو الكلام . والمائلة ضرورة فى  
هذا السياق لكى تتم آلية الإبداع . والمائلة تقتضى قدراً من المخالفة  
يجعل النظم « ليس هو الذى طلبته بالفكر ، ولكنه شيء يقع بسبب  
الأول ضرورة » ، فالأشياء فى النهاية لا تتوحد . وهذا العالم يمكن  
مطاردته واقتناصه من نصوص كثيرة ، يميزى ما سقناه عن حشد  
جهرتها . [ انظر الدلائل ص ٥٤ ، ٥٦ ، ٣٦٠ ، ٣٧٣ ، ٤٠٥ ،  
٤١٧ ، ٤٥٤ ] .

### ب - ٣ - مفهوم الترتيب :

قدما أن فكرة الترتيب تلح على عبد القاهر ، وأنها ، لديه ، ذات  
معنيين : أحدهما يجعل الأشياء مسببة عن غيرها ، كما جعل الألفاظ  
نتائج للمعنى ؛ وثانيهما إلى التنسيق فى الكلام . وهذان المعنيان  
يؤسسان فى خطاب عبد القاهر معجماً خاصاً بهذه الفكرة ، يضم إلى  
الترتيب ألفاظ التآلف ، والتعليق ، والنظم ، والتركيب ، والبناء .  
ولفظ التآلف يتلون إلى التآلف ، والاشتلاف ، وشعور اجتماعى  
هو الألفة . وقد تقدم فى نص الأسرار قوله « وحصولها على صورة من  
التآلف مخصوصة » . وترد الفكرة فى كتاب عبد القاهر النحوى :  
المقتصد ، الذى وضعه شرحاً على كتاب الإيضاح لأبى على الفارسي .  
يقول أبو على : « الكلام يتألف من ثلاثة أشياء : اسم وفعل  
وحرف » . ويقول عبد القاهر شارحاً : « وإنما سمي كلاماً ما كان  
جملة مفيدة ، نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو . وقوله « يتألف »  
حقيقته بأن تقع الألفة بين الجزئين . إنما قال : « يتألف من ثلاثة  
أشياء » ولم يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من  
المقدمين ، لأجل أن ذلك ( يقصد القول القديم الذى تركه أبو على )  
لا يتخلل من فرضين : أحدهما أن يراد أن الكلام ما يجتمع فيه هذه  
الثلاثة ، والثانى : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون  
كلاماً (٣٤) . وما هو ذا عبد القاهر يرد الاشتلاف إلى مفهوم لا يتخلل  
من دلالة اجتماعية هو الألفة . ولأجل هذه الدلالة يهجر الفارسي  
ومواطنه الجرجاني مفهوم اللغة القديم بفرضيهما اللذين يدمج أولهما  
الجزء من الأجزاء ، والفرد من الأفراد ، بالقصور ، ويعلق القيمة على  
المجتمع ( ما يجتمع ) ، ويحقق الثانى لكل جزء من الأجزاء فاعلية

ما من سبيل إلى إثبات معجزة

في النظم ، إلا بما أصبحت أبدية

فما لنظم كلام أنت ناظمه

معنى سوى حكم إهراب تزجيته

[ الدلائل ص ٩ - ١٠ ]

استخدائاً ، أو استغراباً ، أو إعجازاً ، فقال شارحاً نفسه : « وذلك أنا لا نعلم شيئاً يتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه . . » [ السابق والصفحة ] ، ففتح بذكر الوجوه والفروق باباً للإبداع ، يصل إلى ما أسماه الاختصاص في التأليف ، فأصبح من المسور فهم عبد القاهر إذ يقول : « هذا هو السبيل ، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً ، وخطؤه إن كان خطأ ، إلى « النظم » ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ، ووضح في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأنزل هن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له . . » [ الدلائل ص ٨٢ - ٨٣ ] .

ج - ٣ - معنى المعنى :

تأسس مفهوم النظم على مفهوم المعاني النحوية ، فما معنى المعنى ؟ لم يفتح عبد القاهر تعريفاً محدداً للمعنى ، كما فعل مع النظم ، وإنما هو من مسلمات الخطاب لديه ، شأنه شأن مفهوم الإبداع نفسه . لا مفر ، احتراماً لإرادة عبد القاهر ، من أن نحلل مادة ( معنى ) في خطابه ، في تقلبها عبر سياقاته المختلفة . حينئذ ، لا مفر من أن نميز بين معان مختلفة للمعنى في استعماله لهذه المادة ، والأمور بسيط من جهة المعنى النحوي ، فلقد بسطه عبد القاهر ، ومثل له أمثلة كثيرة ، بدأها بالتمثيل والخبر ، وله فيه المثل الشهير عن انطلاق زيد ، يميز فيه وجوه الخبر في تقاليد « زيد منطلق » ، و « زيد ينطلق » ، و « ينطلق زيد » ، و « منطلق زيد » ، و « زيد هو المنطلق » ، و « المنطلق زيد » ، و « زيد هو المنطلق » ، و « زيد هو منطلق » . ومثل عبد القاهر « المشرط والجهاز » ، و « الحال » ، و « الحروف » ، و « الفصل والوصل » ، ويشير إلى التعريف ، والتشكيك ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإضمار ، والإظهار [ الدلائل ص ٨١ - ٨٢ ] . ذلك أن معاني النحو تتمثل في الخبرية ، والساعلية ، والمفعولية ، والحالية ، والاستثناء ، بالإضافة إلى ما أشرنا ، وما إلى ذلك كله . ويبدو أن الابتداء بالخبر يرجع إلى تعظيم عبد القاهر له ، فهو يقول : « وجلة الأمر ، أن الخبر وجميع الكلام ، معاني ينشئها الإنسان في نفسه ، ويصرفها في فكره ، ويناجي بها قلبه ، ويراجع فيها عقله ، وتوصف بأبها مقاصد وأغراض ، وأعظمها شأناً « الخبر » فهو الذي يتصور بالصور الكثيرة ، وتقع فيه الصناعات المعجبية ، وفيه يكون ، في الأمر الأهم ، المزايا التي بها يقع التفاضل في الفصاحة . . » [ الدلائل ص ٢٨ ، والنص ذاته ص ٤٣ ، والفكرة ذاتها ص ٤٤ ] . فالمعاني النحوية واضحة ، وحركتها الإبداعية بين الذات والكلام مشار إليها في عبارة عبد القاهر إشارة واضحة .

أما عن المعنى المعجمي والمعنى السياقي فإن كلامه فيه يحتاج إلى نظر . يقول : « الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن « زيد » مثلاً بالخروج على الحقيقة ، فقلت : « خرج زيد » ، وبالاتفاق عن « عمرو » فقلت : « عمرو منطلق » ، وحل هذا القياس ؛ وضرب

يظهر من الأبيات الطبيعة الجدالية السجالية للخطاب عند عبد القاهر ، وثقته الثامة وهو يستخدم فعل النفي « لست » ، مع التوكيد « إني » ، والقصر في البيتين الثان والثالث ، إنجازاً لفصل الخطاب وانتصاره . كما تظهر صلة النظم بقضية إعجاز القرآن في حوار المتكلمين . أما النظم نفسه فهو إزجاء أحكام الإهراب . فإذا راجعنا لفكرة النظم قبل عبد القاهر نجد أنها لم تلتمح بفكرة الإهراب ، حتى زج بها عبد القاهر في عالم النحو . يقول عبد القاهر : « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلام بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض » [ الدلائل ص ٤ ] . وكما فعل عبد القاهر بفكرة النظم ، فعل بفكرة التعليق ، فيستطرد قائلاً « والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف . وللتعليق فيها بيها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : « تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما » [ الموضوع السابق ] ، فربط التعليق بالأمط عامة من العلاقات النحوية . ويشير قوله « طرق معلومة » إلى العرف اللغوي الذي يحدد أنماط التعليق . وصيغت العبارة صياغة تقرير باستعمال كلمة « معلوم » ، أو القصر كما في اجتماع النفي والاستثناء « ليس النظم سوى » ، وتقديم الخبر على المبتدأ « وللتعليق طرق » ، واستخدام الجملة الاسمية التقريرية : « الكلام ثلاث » ، أو التقرير في « وهو لا يعدو » ، وكلها مظاهر مردودة إلى طبيعة الخطاب الجدلية . ثم يقرر عبد القاهر أن هذه الطرق والوجوه في تعلق الكلام بعضها ببعض هي معاني النحو وأحكامه . « وكذلك السبيل في كل شيء كان له مدخل في صحة تعلق الكلام بعضها ببعض لا ترى شيئاً من ذلك يعدو أن يكون حكماً من أحكام النحو ومعنى من معانيه . ثم إننا نرى هذه كلها موجودة في كلام العرب ، ونرى العلم بها مشتركاً بينهم » [ الدلائل ص ٨ ] ، فحل في ختام عبارته مشكلة صعوبة المعرفة النحوية ، بأن جعل هذه المعرفة مشتركة مبدولة للعرب ، مفسراً بهذا ما أشار إليه من قبل من أن للترتيب والتعليق طرقاً معلومة ، قبل أن يكون له صور مخصوصة من التأليف . وقبل هذه الإشارة في الختام أوقع التعليق والنظم في وادي النحو ، ثم طفق يكرر ويقرر الفكرة ، ويبني عليها بناء العلم .

ومن هنا يقول عبد القاهر : « اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه « علم النحو » ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها » [ الدلائل ص ٨١ ] . ويبدو أن عبد القاهر قد أحس بأن عبارته لا تحقق معنى النظم بوصفه

ليكون الوضع وضعاً للمعاني النحوية في اللغة ؛ وعبد القاهر يميزاً حسناً بين اللغة والكلام . غير أن صعوبة التأويل لا تعفى عبد القاهر من معاطلة الفكرة .

ودون حاجة إلى هذا الضرب من التأويل نستطيع أن نقول إن مستوى المعنى يتأرجح مضطرباً بين فكرة الوضع ، وفكرة المعاني النحوية . والأرجح ، في ضوء أمثلة عبد القاهر ، وفقراته الأخرى عن معاني الكلم المفردة ، أن مستوى المعنى عنده مستوى نحوي ، أما مستوى معنى المعنى فهو مستوى عقل يصعب حصره في أفق السحر وحده .

وكتاب الأسرار يحاول أن يحقق هذا التمايز ، ففي قسمه الأول يتناول الجرجاني وجوه البديع ، وأوها التجنيس ؛ إذ كان « مذكوراً في أقسام البديع » [ الأسرار ص ٥ ] . والوجه في التجنيس تلخيص هذه العبارة : « أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حيداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً » . [ الأسرار ص ٤ ] . وفكرة الجامع ، مثل فكرة وجه الشبه في التشبيه الذي أفلت الخطاب من عبد القاهر ، وهو يعالج تشبيه القرآن لحملة التوراة بالحمار يحمل أسفاراً ، حيث تتوالى أجزاء التشبيه « حتى يكون القياس قياس أشياء يبالغ في مزاجها حتى تتحد » [ الأسرار ص ٨١ ] ، فكشف دور القياس المنطقي - الذي لا يخلو من خلاف واضح عن القياس الأسطوي في جمل غير أدبية - في منهج البحث في الأسرار (٣٤) . ثم إن هذا كله من مظاهر تقرب عبد القاهر إلى العقل ، والتسامح موقعاً حيداً منه ، فكان المعنى في الأسرار عقلياً لا نحوياً . وفي ضوء هذا المسعى يقول عبد القاهر معرباً بهدف كتاب الأسرار : « واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته ، والأساس الذي وضعته ، أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني ، كيف تتفق وتختلف ، ومن أين تجتمع وتفرق ، وأفضل أجناسها وأنواعها ، وأتبع خاصها ومشاهها ، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل ، وتمكينا في نصابها ، وقرب رحبها منه ، أو بعدها حين تنسب عنه . . . » [ الأسرار ص ١٩ ] . وخدمة العقل في هذا الموضوع واضحة . أما الجنس ، والنوع ، والخاص ، والعام ، فتشبه بمنطق المنهج . وتستعيد كلمة « مجتمع » فكرة الجامع التي افتتحت عالم التجنيس من قبل . وبشروط هذا المنطق يتحدد المعنى البديعي بوصفه معنى عقلياً ينشأ عن تركيب المعاني وهو تركيب يتوازى مع التركيب النحوي ، ويحقق في منطق العقل ما يحققه كتاب الدلائل في منطق اللغة . وفكرة المعنى النحوي هي نقطة التقاء ما هو عقل بما هو لغوي . ومنطلق الفكرة توصل عبد القاهر إلى ما يسميه سوسير باعتبارية العلامة (٣٥) ؛ « لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يشمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه » [ الأسرار ص ٣٢٥ ] ، فتشبه أصوات اللغة بفونيماتها ومورفيماتهما عن ساحة البلاغة ، وتدور اللغة والبلاغة جميعاً في مدارات المعنى . ومن هنا كان ( اللفظ ) في معجم الخطاب عند عبد القاهر - كما تأولناه من قبل - يعني الملفوظ بوصفه أصواتاً يكرس كتابه في تنحيته عن ساحة البلاغة . وما إن تبهر الدلالة

آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدللك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومصدر هذا الأسر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » [ الدلائل ص ٢٦٢ ] .

ثم يعود عبد القاهر فيضع مصطلحاً وتعريفاً لكل ضرب منها قائلاً : « وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فههنا عبارة مختصرة وهي أن نقول : « المعنى » ، و « معنى المعنى » ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يقضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذي فسرت لك » [ الدلائل ص ٢٦٣ ] .

وبالمقارنة بين العبارتين نجد قد تحول من قوله « موضوعه في اللغة » إلى قوله « ظاهر اللفظ » . وفي موضع آخر [ الدلائل ص ص ٤٤٤ - ٤٤٦ ] يستعيد عبد القاهر ثنائية المعنى ومعنى المعنى ، فيلجأ إلى ثنائية التفسير والمفسر ، وعنده أن اللفظ المفسر مثل « الشرجب » - له الفضل والمزية على تفسيره ، وهو الطويل ؛ لأن الدلالة في المفسر دلالة معنى على معنى ، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى فحسب . هذا التحول من الموضوع إلى الظاهر إلى التفسير ، إنما يكشف عن ضعف صلة عبد القاهر بالدلالة المعجمية ، في حماسه للعلاقات النحوية الخصبية . ويذهب عبد القاهر إلى قول دقيق هو : « وما ينبغي أن يعلمه الإنسان ويجعله على ذكر ، أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفراداً ومجردة من معاني النحو » . ثم يضيف ، في الصفحة نفسها ، لطيفة مرهفة الدقة ، هي : « واعلم أني لست أقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلاً ، ولكني أقول إنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو ، ومنطوقاً بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوحيها فيه . . » [ الدلائل ص ٤١٠ ] ، فإنت حين تفكر في كلمة تحولها إلى خبر عنه ، أي تدخلها في نسق نحوي ، لكي يمكن التفكير .

هذا كلام دقيق صائب ، لكنه لا يقدر نشاط الدلالة المعجمية بوصفها طاقة من الدلالات تسقط رأسياً على النسق النحوي لتشارك في بنائه بعلاقاتها الأفقية مع مجاوراتها . كما يحمل الصيغة الصرفية ودورها الذي أشار إليه إبراهيم بن المديبر في الرسالة العذراء ، متمثلاً بأننا فاعل وأنا أفعل ، وباستفعلت ، وفعلت (٣٦) .

وعلى الرغم من دقة عبد القاهر في تصور نشاط النحو في التفكير فإنه يقول : « ثم إن ههنا معنى شريفاً . . . وهو أن العاقل إذا نظر عليم جلم ضرورة أنه لا سبيل له إلى أن يكثر معاني اللفظ أو يقطنها ؛ لأن المعاني المودعة في الألفاظ لا تنخر على الجملة عما أرادها واضح اللغة » [ الدلائل ص ٤٦٤ ] ، فجمد عند نظرية الوضع التي تضر بحموية اللغة والإبداع .

وإذا عدنا إلى فترت عبد القاهر السابقتين من المعنى ومعنى المعنى ، نجد أنه قد ذكر اللفظ ثم مثل بجملة الإخبار عن زيد بالخروج ، فكانه يقصد باللفظ مجمل الملفوظ ، لا الكلمة المفردة - ونستطيع بشيء من الجهد أن نتاول الفقرة الأخيرة ، على أساس هذا التصور ، فنحررها من نظرية الوضع ، التي تحول اللغة إلى كلمات موضوعة بإزاء أشياء ،

ذلك ، [ الأسرار ص ٢٥٧ ] . فهذا التعليل ، على ما فيه من مبالغة في وصف الممدوح بالسخاء واعتناقه قتل الأعداء ، إنما يحقق لمخط الإبداع بمخالفة العادات والطباع ، في سبيل الاستغراب . والتخيل مساوق للتعليل : « جملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا ما ثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يتجدد فيه نفسه ويربها ما لا ترى . أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، ويدعى دعوى لها شبح في العقل » [ الأسرار ص ٢٣٩ ] ، إلا أن التخيل لا يتعلق بالعلة ، وإنما بالدعوى والنتيجة . ومن نماذج التخيل بيتا العباس بن الأحنف :

هي الشمس مسكنها في السماء      فمز الفؤاد عزاء جهلا  
فلن تستطيع إليها الصعود      ولن تستطيع إليك النزولا

« صورة هذا الكلام ونُصَبَّتْ والغالب الذي فيه أفرغ بقتضى أن التشبيه لم يجر في غلده ، وأنه معه كما يقال « لست منه وليس مني » ، وأن الأمر في ذلك قد بلغ مبلغاً لا حاجة معه إلى إقامة دليل وتصحيح دعوى ، بل هو الصحة والصدق بحيث تصحح به دعوى ثابتة ، [ الأسرار ص ٢٦٧ ] .

ونفى عبد القاهر للتشبيه مثل نفيه للاستعارة خارج حدود التخيل ، لأنه يرى أن المعنى ههنا قد تحرك من الحقيقة ، عبر المجاز ، إلى إيجاد حقيقة أخرى ، يقضى بها العقل ، ويقدمها تقديم الحقيقة ، لا تقديم المجاز ، أو الخرافة ، وهذا ما يصدر عن رؤية للعالم تحاول أن تنظم العالم على مقتضى نظام الذات دون أن تحوله عن طبيعته<sup>(٣٧)</sup> . ومن هنا يتعامل عبد القاهر مع المعاني مثلاً يلاحظ الكيميائي تركيبات المواد ، أو مثلاً يلاحظ التجريبي مادته ، فيلاحظها في اتفاقيها واختلافها ، واجتماعها وافتراقها ، وأجناسها وأنواعها ، وعامها وخاصها ، ثم يرتبها على مقتضى العقل ، كما أشار في بدايات كتاب الأسرار [ ص ١٩ ] . إنه يحاول أن يعيد ترتيب عالم المعاني على مقتضى الذات . ولأن عالم المعاني يستوعب الحياة الاجتماعية ، بدأ سديماً خامساً من سواد عظيم من معاني الكلمات المفردات ، ثم تولد عنها طبقة من المعاني النحوية ، ثم ارتفع عليها طبقة أشد خصوصية من المعاني العقلية ، وظل العقل ، على قمة النفس ، رمزاً خامساً ، يشيع في الخطاب ظلالاً من الوقار ، وربما من الاستبداد أو الهيمنة .

### ٥ - ٣ - النفس والعقل :

المدخل النفسي لقراءة عبد القاهر الجرجاني مطروق مولرج . وقد اتخذ الباحثون في هذا الشأن مواقف متفاوتة ، فيذهب أحدهم - في ضرب من التعميم - إلى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس الحديثين ، ولم يترك لهم مجالاً للزيادة عليه<sup>(٣٨)</sup> . وعلى الطرف المقابل يذهب أحد الباحثين إلى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات

الوضعية حتى نبليح المدار الأول الذي يصح أن يسميه المعاني النحوية ، ويصح أن نسميه المعنى السياقي ، ويصح أن نسميه المعنى المنطقي . « فإذا قلت رأيت أسداً ، صلح هذا الكلام لأن تريد به أنك رأيت واحداً من جنس السبع المعلوم ، وجاز أن تريد أنك رأيت شجاعاً بأسلاً شديد الجراءة ، وإنما يفصل لك أحد الفرضين من الآخر شاهد الحال وما يتصل به من الكلام من قبل وبعد » [ الأسرار ص ٢٠٩ ] . فإذا نظرت إلى شاهد الحال كنت تنظر في منطق المعنى ، وإذا نظرت فيما يتصل به الأسد من الكلام حوله كنت تبحث عن المعنى النحوي . وأنت في الحالين تعان قللاً نبيلاً في قلب وجوه مدار واحد من مدارات المعنى . ويمكن أن نقارن بين تعليق عبد القاهر على قولهم « رأيت أسداً » في موضعين من الدلائل : الأول [ ص ٧١ ] يقول فيه « فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه وإحكامه به ، ، وذلك شأن المعنى النحوي ، والآخر [ ص ٤٣٢ ] يقول فيه : « . . . وإنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى ، وأنه لا يشارك في اسم « الأسد » ، إلا من بعد أن يدخل في جنس الأسد » ، وذلك شأن الأخذ بذات المعنى وحقيقته . لكن عبد القاهر لم يتناقض ههنا ؛ إنما الاستعارة تبدى نحويّاً تارة ، وتبدى منطقيّاً أخرى . والنحو منطقي في آخر الأمر . ومعنى المعنى يخلق في أفق المنطق ، بعد أن يصعد المعنى على أكتاف الدلالة الوضعية ، ثم الدلالة النحوية .

ما إن نبليح القسم العقل من كتاب الأسرار [ ص ٢٢٨ ] ، وأوله « فصل في الأخذ والسرقة وما في ذلك من التعليل وضروب الحقيقة والتخيل » ، حتى نجد أنفسنا أمام نوع آخر من المعنى ، يستبطه نزعة جدلية ، ترجع إلى ضروب من تقديم الحقيقة المدهاة تقررها في ذهن المخاطب . « ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيها يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأت على ماصيره قاعدة وأساساً بينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة ، كسليمنا أن عائب التشب لم ينكر منه إلا لونه ، وتناسينا سائر المعاني التي لما كره ومن أجلها عيب » [ الأسرار ص ٢٣٥ ] - فالشاعر - عند عبد القاهر - يجري حواراً منطقيّاً ، أو جدلاً ، مع القاري ، والتسليم المسبق بمقدمات الشاعر انتصار للشاعر في هذا الجدل . والمعنى ، في هذا الضرب من الخطاب ، يصير قضية عقلية ، أو مسلمة منطقية . وعن هذا النوع من المعنى ينبثق التعليل والتخيل . وعبد القاهر شغوف بقدرة الشاعر على خلق حلل غريبة مدهشة لما يدعيه ، فيصل بنا إلى متعة الاستطراف ، أو ما يسميه بيزة الأريحية .

ومن وجوه حسن التعليل عنده : « وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال حلة مشهورة من طريق العادات والطباع ، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك المعروفة ويضع له حلة أخرى . مثاله قول المتنبي :

مابه قتل أحادهه ولكن      يتقى إخلاف ما ترجو الذئاب

« الذي يتعارفه الناس أن الرجل إذا قتل أحادهه فلإرادته هلاكهم ، وأن يدفع مضارهم عن نفسه ، وليسلم ملكه ويصفو من منازعتهم ؛ وقد ادعى المتنبي - كما ترى - أن العلة في قتل هذا الممدوح لأعدائه غير

القوى نحو تجريد المعطيات من المادة . وتتسع القوى الإنسانية إلى قوى النفس الناطقة التى تناظر قوى النفس الحيوانية ، وقواها النظرية التى تتدرج فى مراتب هرمية للعلل النظرية ، من العقل الهولانى ، إلى العقل بالملكة ، إلى العقل بالفعل ، إلى العقل المستفاد .

ويشير مصطلح سيكولوجية الملكات ، على نحو خاص ، إلى مدرسة ألمانية أسسها جال Gall . ولقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافاً لنظرية الترابط ، مقسماً العقل إلى أقسام ، مثل الذكاء ، والمواطف ، والإرادة . وألقى المبدأ إلى علم قراءة الجماجم Phrenology عند جال ، حيث يتم الربط بين القدرات ومناطق مخية محددة definite carnial areas ، تأكيداً للعلاقة بين الخصائص الفيزيائية والعوامل الشخصية ، فيها يشبه الفراسة الشعبية ، وهذا ما بلوره جال فيما يعرف بالخرائط الفرينولوجية<sup>(٤٦)</sup> .

ولا ننسب إلى عبد القاهر خرائط جال ومنازعه ، ولا نخلط عبد القاهر بعبارات الفلاسفة الخُلص . ذلك لأن عبد القاهر متكلم ، وأشمري ، يجب أن يقف على مبعده من الخطاب الفلسفى ، على الرغم من أن خطابه الخاص يوظف مفاهيم فلسفية كثيرة ، مثل مفهوم القوى أو الملكات . ولا شك أن علاقة العقل بالقوى فى تصور عبد القاهر للإبداع ، تدور فى مدار علاقة العقل بقوى النفس الناطقة فى التقسيم الفلسفى السابق للقوى .

ولا يحتاج عبد القاهر إلى أن يستعمل كلمة ملكة مباشرة ؛ لأن « الملكة : هى صفة راسخة فى النفس »<sup>(٤٧)</sup> ، ورسومها يحتل أن يكون فى أصل الطبع والغمريزة والجملة والعادة ، أو أن يكون بالصنعة ، وهى ضرب من التعلم والاكتساب . وعبد القاهر يحتفل معجمه بهذه الكلمات . ويشير قولنا : « فى أصل » إلى الأساس الشيلوجى للفكرة ؛ ففى أصل الطبع أنه مخلوق لله . لكن خطاب عبد القاهر لا يلبح على هذا الأصل ، ويورد الكلمات كأنها مقطوعة الصلة به ؛ فهى من مسلماته .

يقول عبد القاهر : « فإن أردت الصدق ، فإنك لا ترى فى الدنيا شيئاً أعجب من شأن الناس مع اللفظ » ، وللفساد رأى مازج النفوس وخامرها واستحكم فيها وصار كاحدى طبائعها ، من رأيهم فى « اللفظ » . فقد بلغ من ملكته لم وقوته عليهم ، أن تركهم وكأنهم إذا نواظروا فيه أخذوا عن أنفسهم ، وغيبوا عن عقولهم . . . [ الدلائل ص ٤٥٨ ] . وعناصر لفكرة الملكة ، ولفظها ، ظاهرة ظهوراً ساطعاً ، فى عبارة عبد القاهر . ويظهر الرسوخ واضحاً فى الفعل « استحكم » . وتشير الطبايع فى سياقها التشبيهى إلى ما هو فطرى ليس مكتسباً . ويظهر فى العبارة أن كلمة « قوة » تستطيع أن تحمل على كلمة « ملكة » ، كما حدث فى خطاب عبد القاهر فعلاً . ولا تعدم فى الخطاب بدائل أخرى مثل « الآلة » ، فى إشارته : « لا تفهم هذا الشأن من لم يؤت الآلة التى بها يفهم » [ الدلائل ص ٥٤٩ ] . ومثل الأداة فى إشارته : « وتمت أداته » [ الدلائل ص ٥٥٠ ] . فإذا استعزنا عبارات عبد القاهر جاز لنا أن نقول إنه من المركز فى الطبع ، والراسخ فى غرائز العقول [ الدلائل ص ٤٤٤ ] ، أن المبدع ملهّب الطبع حاد القرينة [ الدلائل

النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه ، فى الحقيقة ، لم يجاوز الظواهر الثانوية ؛ فلم تجاوز محاولته مرحلة تأكيد الدور الذى تلعبه النفس فى تشكيل العبارة<sup>(٤٨)</sup> . وبين هذين الطرفين تفاوتت الرؤى . يذهب باحث ثالث إلى أن فكرة اللفظ الذى يتحمل بمعناه عند عبد القاهر توافق ما يراه علم النفس اللغوى ، وهى ملموسة عند شارل بولسدا<sup>(٤٩)</sup> ويذهب رابع إلى أن آراء عبد القاهر كلها تقرر آراء الجشطالت وتدعو إلى ما يسميه المحدثون « الفحص الباطنى » introspection<sup>(٥٠)</sup> . ويلحقه خاص ، مع ابن طباطبا ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ، فى دراسات سيكولوجية التدفق<sup>(٥١)</sup> . ويرى باحث آخر إلى أنه تنبه إلى ما تنبه إليه بعده بمئات السنين باحثون أمثال والاس ، ومدينك ، وجيلفورد ، من أن الإبداع - وإن لم يستخدم الجرجان المصطلح نفسه - هو النشاط النفسى الذى به يتم التوصل إلى الإنتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابهت مراحل والاس ومن ذهبوا مذهبه - الفكر والروية والقياس والاستنباط - كما تنبه إلى ضرورة أن تستمر الفكرة ؛ وهذا ما يسمى مواصلة الاتجاه<sup>(٥٢)</sup> .

وبغض النظر عن مدى صحة هذه الملحوظات الجزئية ، فإن عبد القاهر لم يستند على معطيات شبيهة بمعطيات العلمين المعاصرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسى . لم يستند على معطيات علم نفس اللغة فى صورته التحليلية كما هى عند فرويد فى دراسته للنفوس فى محاضراته التمهيدية للتحليل النفسى ، أو فى صورتها التكوينية عند جان بياجيه فى دراسته المطولة لنشأة اللغة وتطورها مع أطوار الطفولة ، أو فى صورته السلوكية عند سكينر ، أو هُل ، أو ثورنديك . ولم تستند على معطيات علم اللغة النفسى ، أو لنقل اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هى عند شانسون ، أو أوزجسد ، أو بيلوفيلد ، أو تشومسكى ، أو البنايين ، أو السيغويولوجيين ، ومجمل القائلين بنظرية تحليل الخطاب من الإعلاميين . لكنها استندت إلى نظرية قريبة من تناول عبد القاهر ، هى علم نفس الملكات .

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology<sup>(٥٣)</sup> إلى تفسير الظواهر العقلية بإرجاعها إلى نشاط قدرات معينة ، مثل الذاكرة والخيال والإرادة والانتباه . والعقل ، فى إطارها ، مجموعة من القوى والملكات . والملكة قدرة فطرية للعقل لها استقلالها ، مع تأثيرها بالملكات الأخرى وتأثيرها فيها . وينطبق هذا التصور على الحركة الفلسفية المدرسية فى المصور الوسطى ، بخاصة عند أوغسطين ، وتوماس الأكوينى .

وفى الفلسفة الإسلامية - وعبد القاهر بوصفه متكلاً ليس منبت الصلة عنها - تقسيم معروف متداول للنفس<sup>(٥٤)</sup> ، تنقسم فيه النفس إلى قوى : نباتية ، وحيوانية ، وإنسانية . وتنحل القوى النباتية إلى قوة غاذية ، وقوة نمية ، وقوة مولدة . وتنقسم الحيوانية إلى : قوى محركة ، وقوى مدركة . أما المحركة فتقوتان : فاعلة ، ونزوعية ؛ ولأخيرة قوتان : شهوانية ، وغضبية . وتنقسم القوى المدركة إلى : قوى مدركة من خارج ، وهى الحواس الخمس ؛ وقوى مدركة من باطن ، وهى : الحس المشترك ، فالخيال أو المصورة ، فالتمخيلة أو المفكرة ، فالهومية ، فالحافظة أو الذاكرة ، تتدرج بحسب تصاعد



نفسها ، في وصف الاستعارة المفيدة ، قائلاً : « إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأيتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون » . وفكرة اللطيف التي تكتنف المعاني العقلية ، والأوصاف الجسمانية ، جميعاً ، تحقق فكرة البراعة السابقة ، وتكشف عن حلو الملكة وقوتها ، وتنجز ما تنجزه عبارة مماثلة لعبد القاهر ، تدور حول الأسرار التي أثارها الصنعة ، وخصت عليها فكرة الأفراد من ذوى البراعة في الشعر [ الأسرار ص ٧٠ ] . فإذا أضفنا الصنعة إلى الطبع تكامل الإبداع ، كما يتكامل العقل بالملكة ، مع العقل المستفاد في قوى النفس الإنسانية .

ومن المفيد أن نتأمل عبد القاهر وهو يقول : « وقد يقصد الشاعر حل عادة التخيل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها » [ الأسرار ص ١٩٤ ] . ومن المفيد ، كذلك ، أن نستحضر ونحن نقرأ كلمتي التخيل ، ويوهم ، قوتين من قوى النفس الناطقة ، وهما المتخيلة أو المفكرة ، والوهمية . ولنتذكر أن هاتين القوتين من القوى الخمس المدركة من باطن . والإشارة إلى الإدراك ، وهنا ، تفسر لنا إخراج عبد القاهر عن حمل الحواس في الشعر ، لا سيما حاسة البصر ، على ما يظهر من نقول سابقة . وما فعله القوى المدركة من باطن أن تتلقى ما ينطبق على الحواس الخمس ، المدركة من خارج ، وتجتهد في تجريده من المادية . وما يفعله عبد القاهر في خطابه هو أن يتلقى البديع ، وهسات اللطف ، ويجهتد في تجريده من المادية الحسية ، ويضعه في عالم المعنى ، عالم المجردات . ولنتذكر المقتبس القريب ، الذي اقتبسناه من حديث عبد القاهر عن الاستعارة المفيدة : « فيه يجعل عبد القاهر الإبداع ، حين يعالج الجسماني ، إطلافاً يعود معه الجسماني إلى روحاني ، أي يحول عبد القاهر ما هو حسي إلى ما هو معنوي مجرد . وتبدو الروح ، في هذا السياق ، نوعاً من العقل المتعال . ولقد اختار عبد القاهر أن يكرس مصطلح التشبيه لما « كان الشبه له مأخوذاً من المحسوس والغرائز والطباع وما يجري مجراها من الأوصاف المعروفة » ، ويكرس مصطلح التمثيل لما كان الشبه فيه عقلياً ، [ الأسرار ص ٢٠٨ ] تكريساً لهذا التدرج المتعال في سلم القيم البلاغية من الحقيقة الحسية ، إلى المتخيلة ، والوهمية ، حيث المجردات ، وحيث تظهر قدرة الذات على إعادة تنظيم العالم على نسقها ، وحيث يزول وجه الشبه بين القول والأشياء ، وحيث يُسَلَّم للذات الشاعرة بمقدماتها المختارة ، وحيث تذهب في تحليل أحكامها مذهبا منتقى ، أو المبتدع ، فيصبح منطق العالم منطق الذات ، ويصبح منطق الذات منطق العالم ، ويشقق في الشعر توحداً وهمياً لا يعرفه واقع الحياة .

ويتخضع « القلب » لهذا النسق السيكلوجي العقل ، ليتخفف عما نسميه بالشعور ، ويصطبغ بصيغة العقل . وعبد القاهر يرفض التفسير الشائع لقوله تعالى : ( إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب ) [ سورة في ٣٧ ] . يذهب التفسير الشائع إلى أن القلب هنا هو العقل ، كأنه اسم من أسمائه . وعبد القاهر يرى أن في الآية تمثيلاً

ص ٤٥١ ] ، وأن المبتدع . . . من يرجع من طبعه إلى المعية بقوى معها على الغامض ، ويوصل بها إلى الحفى . . . [ الدلائل ص ٤٥٥ ] . فالإبداع قوة ( يقوى ) من قوى ( الطبع ) ، تحقق الوصول إلى المستغرب المستطرف ( الغامض - الحفى ) .

ولما كان الكلام يدل ، بمفهوم الماثلة ، على نشاط النفس والطبع ، فإن كلمة الطبع تنتقل بسهولة من عالم الملكة إلى عالم الكلام ، فيوصف الكلام بأنه . . . جيد السبك صحيح الطابع [ الدلائل ص ٤٥٦ ] ، فما يقع في اللفظ ، المراد به دلالة على أنساق النفس ، ما دام الإبداع موازاة ، ومماثلة ، بين مضمونات النفس ، وتنظيمات الكلام . ومن قبيل انتقال المفهوم من عالم الملكة إلى عالم الكلام إشارة عبد القاهر إلى طبع الشعر [ الأسرار ص ٣٧ ] ، الذي يعود فيعقده بإشارته إلى وحى طبع الشعر ، وهو يسوق الكلام عن التخيل والاستعارة القائمين على تناسي التشبيه ، إذ يقول : « وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحى طبع الشعر ، وخفى حركته التي هي كالمحسن ، وكعسرى النفس في النفس . . . [ الأسرار ص ٢٦٦ ] . والخفاء في عبارة عبد القاهر يكشف المراد بالوحى بوصفه براعة عقلية ، وقوة في الطبع ، تظهر في الشعر ، كما يجدها الشاعر في نفسه . والغالب على عبد القاهر استعمال الطبع مشيراً إلى الملكة النفسية ، لا إلى الكلام . [ تراجع الأسرار ص ٩٣ ، ١٠٠ ، ١١٠ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٤٣ ، ومواضع أخرى كثيرة ] .

ويتصل بهذا الاستعمال ما يرويه عبد القاهر عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت : « وذلك أنه رجع إلى أبيه حسان وهو صبي يكي ويقول : « لسمي طائر » ، فقال حسان : صفة يابى ، فقال : كأنه ملتف في بؤذنى حبرة . وكان لسمه زنبور . فقال حسان : قال ابني الشعر ورب الكعبة . أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع ، ويجعل حياراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له . . . [ الأسرار ص ١٦٧ ] . وعبارة عبد القاهر شديدة الوضوح في دلالتها على المماثلة بين الكلام وقوى النفس .

ويجمل استعمال عبد القاهر لمفهوم الاستعداد إلى الجانب الآخر من الملكة الذي يقوم على التعلم ، والدرية ، والمران . وكان عبد القاهر يجمع أطرافه جميعاً في كلمة الصنعة . ومن عبارات أبي بكر عن الصنعة قوله : « وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون في حد البلاغة ، ومعها يستحق وصف البراعة ، وجدتها تفتقر إلى أن تعبرها ( يقصد الاستعارة ) حلاها ، وتقصر عن أن تنازعها مداها » [ الأسرار ص ٣٣ ] . ولما كان عبد القاهر ، في موضع هذه العبارة من خطابه ، يتحدث عن الاستعارة المفيدة ، ولما كانت الاستعارة هندهم من وجوه البديع ، فإن المراد بأقسام الصنعة يتجه على الفور إلى وجوه البديع ، فتلتحم كلمة الصنعة بمفهوم الإبداع . وحين يجعل عبد القاهر الصنعة حداً للبلاغة ، يبنىء عن موقعها الأصل من تصويره للإبداع بوصفه إسانة عن عسوى النفس . وحين يعلق ببراعة المتكلم على استيفاء الصنعة فإنه يهيمس بحقيقة الصنعة عنده ، وحقيقة الإبداع ، بوصفه استطرافاً ، واستغراباً . ومن هنا يستطرد عبد القاهر ، في الصفحة

المدرسة من باطن) . والاستعانة ، من حيث هي آلية لمقاومة معوقات الإبداع من عي وحصر وفحمة وما إلى ذلك ، تفسر موقف عبد القاهر من السرقات ، وتفسر الفصل الذى وضعه « فى الاتفاق فى الأخذ والسرقة والاستعداد والاستعانة » [ الأسرار ص ٢٩٣ - ٣٠٢ ] .

ولامراء فى أن « الجمل » ، وهى ، كلما ظهرت فى خطاب عبد القاهر ، كانت تعنى الكلمات أكثر مما تعنى المعنى التام المقيد كما هى عند النحاة ، تغرى بأن نرى فى تصور عبد القاهر لآلية الإبداع نوعاً من الجشطالتيه ، حيث يتميز الكل ( الجملة ) من مجموع الأجزاء . بيد أن الاستجابة لهذا الإغراء ، على ما فيها من جذل ينبع من المخاض ثقافة الغرب ثقافة مركزية نشعر تجاهها فى كثير من الأحيان بالدونية ، فتتناهبنا الفرحة حين نقع على وجه من الوجوه نرى معها أننا سبقنا الغرب إلى شيء من العلم ، ثم ينعكس هذا كله على قراءتنا للتراث ، ونسقطه عليه إسقاطاً ، يجب ألا نعملنا هذه الاستجابة للإغراء ننسى أن جشططات عبد القاهر هى المعانى النحوية على نحو خاص ، وأن هذه المعانى هى قصود الوعى ، على ما يظهر فى قوله التقريرى : « وجملته الأمر أنه لا يكون ترتيب فى شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة . . » [ الدلائل ص ٣٦٤ ] . وقد مر بنا من قبل أن الفكر لا يستطيع أن يعمل ، أو أن تتم آليته ، تجاه موضوع ما ، حتى يحوله إلى مخبر عنه ، أى يقتنصه معنى من معانى النحو .

عند هذه النقطة نلغى مرة أخرى مفهوم الترتيب أو النظم ، فيكتمل لنا تحليل مفهوم الإبداع فى خطاب عبد القاهر ، بعد أن ظهرت جذوره فى سيكولوجية الملكات ، لا يتطابق فيها مع نمط القوى لدى الفلاسفة تطابقاً تاماً ، لكنه فى الوقت نفسه لا يتحرك بمحور عنه . وربما كان فهم عبد القاهر فى سياق الثقافة التى هو فاعل فيها ، أكثر حظاً من الصحة ، من إسقاط تصوراتنا المعاصرة عليه ، ولرحنا بأن نجعل عبد القاهر ينطق بأصواتنا . ولكن خطاب عبد القاهر ، إذ يضرب ظاهرياً فى فوضى ، يخفى وراءها نظماً متماسكة فى التفكير ، لا سبيل للوصول إليها ما لم نكرس جميع أدواتنا العلمية . ونفادى خيراً بالمستقبل ، فلعل عبد القاهر سوف يكون ، بتطوير أدواتنا العلمية فى القراءة ، أكثر وضوحاً مما هو الآن .

#### ٤ - اللغة والتصور :

ربما يكون قد ظهر فى أعطاف تحليلاتنا المتقدمة أننا لا نستطيع أن نفصل إجراءات التحليل المنتمدين فى قراءتنا الحالية أحدهما عن الآخر ، فلقد لجأنا إلى تحليل مادة ( بدع ) ونحن مشغولون بتحليل تصور خطاب عبد القاهر للإبداع ، أكثر من مرة . ويجدر بنا أن نقول إن تصور عبد القاهر للإبداع لا يتضح ما لم نضم دلالات مادة ( بدع ) إلى دلالات تحليلنا لمضمون الخطاب . وهذا الضم تلتئم اللغة مع التصور ، ويصير الإبداع نشاطاً لقوى العقل من طبيعية وصناعية ، يستحدث تنظيماتٍ طريقة للقول ، ينبثق عن تنظيمات مماثلة للمعاني فى النفس .

وما إن يكتمل للمفهوم نمطه الخاص حتى ينشط فى بعث الطاقة فى

يحدث هذا التفسير ، فهى تمثل لمن لا يتنفع بقلبه الذى له بمن لا يملك قلباً ، كما غش للجاهل بالأعمى لأنه لا يتنفع ببصره . [ الأسرار ص ٣١٣ - ٣١٤ ، الدلائل ص ٣٠٤ ] . والخلاف ، على الحقيقة ، لا يمس من قريب دلالة القلب ، فالآلية عند عبد القاهر تعنى « . . . لمن أعمل قلبه فيها خلق القلب له من التدبر والتفكر والنظر فيما ينبغى أن ينظر فيه » [ الدلائل ص ٣٠٤ ] . والقلب بهذا من قوى العقل ، وهو القوة المدركة من باطن فى نسق القوى السابق على الأغلب ، أخذاً بتعريف الشريف الجرجاني للقلب ، ونصه : « القلب : لطيفة ربانية لها بهذا القلب الجسمانى الصنوبرى الشكل المودع فى الجوانب الأيسر من الصدر تعلق ، وتلك اللطيفة هى حقيقة الإنسان ، ويسمىها الحكيم النفس الناطقة ، والروح باطنة والنفس الحيوانية مركبة ، وهى المدرك والعالم من الإنسان والمخاطب والمطالب والمعائب » (٤٨) . وبناءً عليه يكون القلب فى خطاب عبد القاهر القوة العملية ( لمن أعمل ) التى تستبطن الأحكام من الأدلة ( أن ينظر فيه ) . وعنده ، كذلك ، نقرأ عبارته فى حديثه عن وجه الشبه فى الاستعارة حين يكون عقلياً : « ومن هذا الأصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة ، وما شاكل ذلك من الأوصاف العقلية المحضة التى لا تلبسها إلا بفريزة العقل ، ولا تغفلها إلا بنظر القلب » [ الأسرار ص ٥٢ ] . فالقلب إحدى قوى العقل ، وهو القوة العملية التى تعقل ، فى حين لا تستطيع القوى المجاورة فى غريزة العقل (٤٩) إلا أن تلبس الأوصاف العقلية .

ونحن هنا الغريزة إلى الآلية التى يتم بها الإبداع فى هذا النسق السيكلوجى . وآلية الغريزة آلية رد الفعل غير الإرادى ، آلية حدسية ، أو فورية مباشرة ، ربما كانت هى التفسير لكلمة « ألمعية » التى مرت بنا فى نص سابق .

يقول عبد القاهر : « فإذا رأى الرجل شخصاً قد زاد على المعتاد فى العظم والصفحة ، لم ينجح فى تشبيهه بالغيل والخيال أو نحو ذلك إلى شيء من الفكر ، بل يحضره ذلك حضور ما يعرف بالبدئية » [ الأسرار ص ١٤١ ] . وحضور البدئية هو الحضور الفورى المباشر الحدسى (٥٠) . لكن كلمة الفكر توجهنا إلى ضرب آخر من الحضور ، أو من آليات الإبداع ، وهو ما يشار إليه فى النقد القديم بالروية ، فى مقابل البداهة . وينتسب المعنيان ، عادة ، بالصنعة والطبع ، ورفع الالتباس يكون بالإشارة إلى أن اللفظتين الأوليين آليات للملميتين الآخرين ، إذا جاز لنا أن نلج على مصطلحنا المعاصر مزيد إلحاح .

ومن الجائز أن ترتب هاتين الآليتين فنجعل البدئية سابقة على الروية ، إذا استخرجناهما من النص التالى : « . . . نجد الجمل أبداً ( أى الكلمات ) هى التى تسبق إلى الأوهام وتقع فى الخاطر أولاً ، ونجد التفاصيل مضمورة فما بينها ، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية واستعانة بالتذكر » [ الأسرار ص ١٣٨ ] . فنحن أمام نوعين من الحضور ( لا تحضر / تحضر ) ، أو هما آليتان ، الأولى فيها سبق ، ووفوق أول ، وهو الحضور الفورى ، والآخرى فيها إعمال للروية ( قوى العقل العملية ) ، واستعانة بالتذكر ( المحافظة ، آخر القوى

أساس هذا التمييز الدقيق نفهم تمييزه في « الأسرار » الكلام إلى ما كان شريف الجوهر كالذهب الإبريز ، يزيده التصوير جلالاً ، وما كان كالمصنوعات المعجبية من مواد غير شريفة [ الأسرار ص ١٩ ] .  
ولقد احتفل النقد القديم برمز آخر نسميه رمز الحيوان ، أشار إليه عبد القاهر في الدلائل [ ص ٨٨ - ٨٩ ] ، وفحواه أن يرى القارىء الشاعر المبدع بقواه الهائلة في صورة الفعل القوى العنيف .  
إلا أن عبد القاهر يحول الاستعارة إلى أن تشير إلى الكلام ، لا إلى المتكلم . ذلك وهو يذكر البحتري وقدرته على أن يسهل المعاني الدقيقة ، ويقرب البعيد الغريب : « فإنه ليرى لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يُعَيَّن من تحتك إحناق القارح المذل ، وينزع من شمس الصمب الجامح ، حتى يلون لك لين المتقاد المطيع . . » [ الأسرار ص ١٢٤ ] ، فيصير الكلام مهراً ، أو نصير المعاني فرساً ، ويستبدل برمز الحيوان في وصف الملكة الهادرة ، رمز الفارس القوى المسيطر ، وهو الفارس نفسه الذي انتظم خصمه برمح واحد فيها سبق . يبدو أن عبد القاهر يستعيد صورة الفرس في الشعر القديم ، حين كان سابحاً يسبح في الأفق ، ثم شعر أن الأقرب إلى تفكيره الذي يحترم العقل ، أن يجعل الشاعر فارساً ، ويجعل القصيدة مهراً ، ما دام يحاول أن يؤسس علاقة بالعالم تسيطر فيها الذات على العالم الجامح جروح المهر الأرن .

وليس يبعد أن فكرة السباحة التي تلتحم بالفرس المنطلق قد جعلت خطابه في الأسرار يلج على صورة الغائص على الدر ، فالفراس لم يعد يسبح فوق الأمواج ، لكنه يغمس فيها ويستخرج الدر . ومن هنا كان التمثيل الدقيق كالجوهر في الصدفة ، لا يبرز لك إلا أن تشق عنه [ الأسرار ص ١١٩ ] ، وكان التمثيل الضعيف بالظند ، فيعود الغائص في البحر بالحرز [ الأسرار ص ١٢٠ ] . ومن هنا كانت المعاني الموصولة باللطافة تعد في وسائط العقود [ الأسرار ص ١٢٢ ] ، فلقد أحسن الفارس الغوص .

ومع هذا الغواص يلتقي الرمزان ، ويؤولان إلى رمز واحد معقد ، نصير فيه القصيدة هداً ، نصير فيه المعقد هدلاً على براعة الغواص . وعبد القاهر يحتفل بالبراعة احتفالاً كبيراً .

ومن المفيد أن نطالع الصفحة في الأسرار ، التي يتحدث فيها عبد القاهر الاستعارة المفيدة بالقياس إلى غير المفيدة . والاستعارة المفيدة عنده « أمد ميداناً » ، وهل نستطيع أن نتأمل هذا الميدان مجرد من الفارس المنطلق ؟ وعبد القاهر يجعل هذا الميدان « أوسع سعة ، وأبعد غوراً ، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً ، من أن تجمع شعبها وشحوبها » ، لأن هذا الفارس البارح يهوى الصحب .

ثم يعود عبد القاهر فيجعل الاستعارة المفيدة « أهدي إلى أن تهدي إليك هذارى قد غديرها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر » [ الأسرار ص ٣٢ ] . وهذه العذارى المهداة ، كالجواهر الخارجة من البحر ، تعطف بهذا الفارس إلى أن يكون غواصاً ، وتكتسل له شروط البراعة . إنه يخترق الأفاق ، برأ ويحرراً ، بحثاً عن جوهر العقل ، التي تحقق نبالة الفارس ، وتخضع بقوته العالم للأن .

رموز الخطاب . ذلك بأن كل خطاب يشتمل على رموزه الخاصة به ، وقد يصح أن نقول إنه يشتمل على أسطوريته الخاصة .

والرمز الذي يطغى على الخطاب ، ولا يفتأ يظهر كلما تظهر حاجة إلى التشبيه والتمثيل ، هو رمز العقد . ومصطلح النظم نفسه ، قد تقدم في الكلام على « الترتيب » أنه يستوعب صورة العقد استيعاباً تاماً ، يجعله أفعل الكلمات في الدلالة على النظرية . ذلك بأن العقد يشير إلى ترتيب الكلام ، الذي يماثل ترتيب المعاني ، وترتيب الحيات في العقد . وحيات العقد يمكن أن تكون من زجاج ، ويمكن أن تكون من جوهر كريم نادر ، وربما يكون جوهره كرمياً ثم يسىء إليه الترتيب الخاطيء . وهذا كله له نظائره في الشعر .

ومن هنا يصور عبد القاهر الكلام الذي لم يلجأ فيه صاحبه إلى روية بلال خرطها في سلك ، ولم يجرى في هذا النضد بهيئة أو صورة [ الدلائل ص ٩٦ ] . أما الكلام المنتظم الأجزاء فهو قطع من الذهب تذاب معاً في سبيكة واحدة [ الدلائل ص ٤١٢ - ٤١٣ ] . وبهت بشار ، في جودته ، كالحلقة المفرغة ، إذا أخرج منه شيء انكسر [ الدلائل ص ٤١٤ ] . وسبيل المعاني سبيل أشكال الحل ، كالحاتم ، والشنف ، والسوار [ الدلائل ص ٤٢٢ ] والأقوال تتمايز كأصناف الحل [ الدلائل ص ٥٠٧ ] . وفصول المعاني النادرة كالفصوص الثمينة ، والوسائط النفيسة ، وأفراد الجوهر ، تعد كثيراً حتى نرى واحداً [ الدلائل ص ٦٠٩ ] . « وجلة الأسر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خائفاً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحل بأنفسها ، ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف ، كلاماً وشعراً ، من غير أن يُجَدِّث فيها النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو وأحكامه . . » [ الدلائل ص ٤٨٨ ] .

ونفهد استعارة العقد ( الحاتم - السوار ) ههنا بالصورة (٥١) ، التي تؤول إلى النظم والترتيب ، يجعل الرمز عند عبد القاهر مختلفاً عن استعماله الشائع في النقد القديم . دفع هذا الاختلاف عبد القاهر إلى أن يصحح للناس استعمالهم للرمز . يقول : « وإنا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية ، كنسج الديباج وصوغ الشنف والسوار وأنواع ما يصاغ ، وكل ما هو صنعة وعمل يد ، بعد أن يبلغ مبلغاً يقع التفاضل فيه . . » ، فدل على أن الرمز في صورته المختلفة ، وإن لم تكن عقداً بمعنى الكلمة المحدود ، فإن المناط فيه على قياس الشعر على الصناعة اليدوية . وهذا القياس ، وإن كان قياساً ظاهراً معلوماً ، وكالشئ المركوز في الطبايع ، حتى نرى العامة فيه كالحفاصة - فإن فيه أمراً يجب العلم به . . . وليس الأمر محض طبايع ، فلا يخلو الأمر من حضارة تفتن الجميع ، ومحاولة من العامة أن تجعل من الشعر ترفها الخيالي ، فليس الرمز مجرد عن الخيال الجمعي . أما الأمر الذي يحذر منه عبد القاهر فهو أن السوار قد يأتي صانع فيصنع سواراً مماثلاً له كل الماثلة : « وليس يتصور مثل ذلك في الكلام ، لأنه لا سبيل إلى أن نجى إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وهل خاصيته وصفته بعبارة أخرى . . » [ الدلائل ص ٢٦٠ - ٢٦١ ] ، والفكرة ذاتها ص ٣٧٠ . وعمل

وفي مقدمات الدلائل يبدو المخاطب شديد العموم : « وهذا كلام وجيز يطلع به الناظر على أصول النحو جملة ، وكل ما يكون به النظم دفعة » [ ص ٣ ] ، أو يقول : « فينبغي لكل ذى دين وعقل أن ينظر في الكتاب الذى وضعناه . . » فيأتى في جمعه بين الدين والعقل على الجمع بين الأيدولوجى والعلمى ، فى صيغة تعميم واضحة . وليس المراد أن تفصل القول فى المخاطب ، وإنما ننبه إلى جانبيه : الأيدولوجى والعلمى . ومفهوم الإبداع الفنى محمول على هذين الجانبين للمخاطب . ووكذا الآن أن ننظر فى مردود هذا المفهوم من جهته . ومن الجهة العلمية يكون مفهوم الإبداع الفنى فى خطاب عبد القاهر حواراً مع مفاهيم أخرى يمكن فرزها من النقد القديم . ومن الجهة الأيدولوجية يكون المفهوم حواراً مع صراعات اجتماعية وثقافية متنوعة . وتحقق جدلية المفهوم بما يستبطنه من حوار خصب .

#### أ - ٥ - الإبداع الآخر :

ليس من الخطأ أن نقول إن المشكلة التى شغلت عبد القاهر فى نصه الذى نعالجه : الأسرار والدلائل ، هى مشكلة اللفظ والمعنى . ولقد بذل عبد القاهر جهداً كبيراً لكى يبرهن على أن ما حسنه مردود إلى اللفظ ، بل ولحسنه فى الحقيقة إلى المعنى . ولا نعدم لديه تهيئاً على خطأ من قدم الشعر بمعناه [ الدلائل ص ٢٥١ - ٢٥٢ ] . وبهذا يحاول عبد القاهر أن يحل على الخلافات غير العلمية ليؤسس خطاباً علمياً ، من شأنه - بوصفه خطاباً علمياً - أن يبرأ من الانحيازات ، ويحقق التجرد ، واليقين . واجتهد عبد القاهر فى أن يكشف « الغلط الذى دخل على الناس فى حديث « اللفظ » [ الدلائل ص ٤٨١ ] ، « فيعلموا أنهم ( العلماء ) لم يوجبوا اللفظ ما أوجبوه من الفضيلة ، وهم يمتنون نطق اللسان وأجراس الحروف ، ولكن جعلوا كالمواضع فيها بينهم أن يقولوا « اللفظ » وهم يريدون الصورة التى تحدث فى المعنى » [ الدلائل ص ٤٨٢ ] . وهكذا « أطال التعجب من أمر الناس ومن شدة غفلتهم قول العلماء . . » [ الدلائل ص ٤٨٣ ] . فعبد القاهر يتأول مفهوم اللفظ لدى العلماء ليتسق مع فكرة الصورة التى أخذ بها ، وجعلها إرادة العلماء ، أو مرادهم ، من اللفظ . فالعلماء طبقة متميزة من الناس ، لا تتضارب أقوالها ، وإنما تتفق دائماً على المراد . . . وأن الذى قاله العلماء والبغاة فى صفتها ( البلاغة ) والإخبار عنها ، رموز لا يفهمها إلا من هو فى مثل حوالم من لطف الطبع ، ومن هو مهياً لفهم تلك الإشارات ، حتى كأن الطباع اللطيفة ، وتلك القرائع والأذهان ، قد تواضعت فيها بينها على ما سبيله سبيل الترجمة ، يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » [ الدلائل ص ٢٥٠ ] .

لسنا بصدد تحليل تصور عبد القاهر للغة العلم ، ونظامها الإشارى ، أو الاصطلاحى ، لكننا نسعى إلى اكتشاف طبقتين أخريين توازيان طبقة العلماء : الأولى تمثل من يقرؤون الشعر من غير العلماء ولا يملكون إلا انطباعاتهم البسيطة ، ويسمى عبد القاهر « الناس » ، والأخرى تمثل المبدعين أنفسهم على نماذجهم فى مذاهب الإبداع ، وعبد القاهر يأخذ منهم الموقف القائل نفسه الذى يأخذه

والمبدع الحافق « فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس » لا يحدث « مشابهة ليس لها أصل فى العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل » ولذلك يصبح المدقق فى المعانى كالفنان على الدر . ويزان ذلك أن القطع الذى يحىء من مجموعها صورة الشنف والحاتم أو غيرها من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب أمكن ذلك التناسب أن يلائم بينها الملاءمة المخصوصة ويوصل الوصل الخاص ، لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة » [ أسرار ص ١٣٠ - ١٣١ ] .

فها هو ذا ينتقل بجهود من الحافق الغائص إلى الكلام الذى يشبه الشنف والحاتم . إن الرمز يتسع لجوانب متعددة ، ويستوحي العقل مع علاقات الكلام . والائتلاف ، هنا ، لا يخلق عالماً خيالياً متمرداً على العقل . كل شئ خاضع للعقل ، بما فى ذلك التخيل والإيحاء . إن العقل يكتشف مشابهات خفية ، وخفلاها معنى أن العالم كما هو لم يعث به أحد . والذات هنا حرة ، طليقة ، فاهلة ، تقتنص الأشياء الشنية كالغنىم ، ثم تصنع منها زينة وحلياً . وتحاول الذات فى هذا الشأن محاولة متضادة الجوانب : تحاول أن تقتنص الدر ، وهذا معناه أن العالم ثابت القوانين ، وتحاول أن تعيد ترتيب حبات الدر على مقتضى الذات . وهل يمكن لهذا الدر أن يكون مفهوماً ما لم يتسع لسوى العالم التى كان يسيطر عليها طبقه الخاص ، والتى كانت تباينها وتوافيقها شبيهة بتغيير ترتيب الحبات فى العقد ؟ وهل يحاول هذا الغواص شيئاً إلا أن يستخرج من الخواص قوة خفية تعيد تنسيق علاقات القوة ؟ هل يمكن أن نفهم هذا الدر بمعزل عن قلق الذات فى عالم مضطرب ؟ إن العقد المرغوب فيه هو نوع من المشروع الخاص لذات تحاول أن تحقق وجوداً أصيلاً .

#### (٥) الإبداع ومشكلات المخاطب :

يمثل المخاطب فى خطاب عبد القاهر مشكلة حقيقية ، لأنه يتغير على نحو دائم ، فيتسع مفهومه حيناً ، ويضيق حيناً آخر . ويرجع هذا إلى طبيعة الخطاب ، فعل الرغم من أنه خطاب علمى منهجى ، فإن الأيدولوجية تكتنفه وتحيط به . ومن الوجهة العلمية نجد عبد القاهر فى الأسرار يحاور طائفة من النقاد والبلاغيين واللفظيين ، منهم أبو أحمد العسكري [ ص ٩٠ ] ، ومنهم القاضى أبو الحسن [ ١٠٨ ، ١١٢ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ٢٧٩ ، ٣٤٧ ] ، ومنهم المرزبانى [ ص ١٣٤ ] ، وأبو المباس المبرد [ ص ٣١٠ ] ، والأمسدى [ ص ٣٢٩ ، ٣٤٩ - ٣٥٠ ] ، وسبيويه [ ص ٢١٣ ] . وفى الدلائل يرجع عبد القاهر إلى الجاحظ أكثر من مرة ، ويبدو غير راضٍ فى مخالفته ، حتى عندما يبالغ ، ويتشدد ، ويسوى بين الخاصة والعامة فى معرفة المصان [ ص ٢٥٥ ] . ويبدو الجانب الأيدولوجى ظاهراً واضحاً فى الدلائل كلما ذكر المتكلمين وأهل النظر [ مثلاً ص ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٣ ] . وعندما يتردد عبد القاهر النظم قائلاً : « اعلم أن ليس « النظم » إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » [ الدلائل ص ٨١ ] ، يبدو أن الخطاب موجه إلى المبدع .

لدى الناس أن كثيراً من الشعراء هم شياطين تلهمهم القول ، وتلقبهم إلقاء . وكفى أن يطالع المرء « جبهة أشعار العرب » لأبى زيد القرشى ، فيرى (٥٢) كيف تُنسب إلى شعراء الجاهلية شياطين ملهمة ، وكيف تجددت الفكرة منذ العصر الأموى ، وعبر العصر العباسى .

وليست مصادفة أن يقول جرير :

إِن تَلْقَى عَلَى الشَّعْرِ مُكْتَهِلُ  
مِنَ الشَّيَاطِينِ إِبْلِيسُ الْإِبَالِيسُ (٥٣)

وإنما يستجيب الشاعر لحاجات اجتماعية ، كان العامة فيها أكثر إلحاحاً حل فعالية الشياطين من فعالية الإنسان . وعبد القاهر يستخدم مصطلح الإلهام فلا يَحْمِلُهُ بدلالة الإلقاء ، بل بمؤد بدلالة عقلية . يتحدث عبد القاهر عن أصل العلم باللغات فيقول : « وإذا قلنا في العلم باللغات من مبتدأ الأمر إنه كان إلهاماً ، فإن الإلهام لا يرجع إلى معاني اللغات ، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لتلك المعاني ، وكونها مرادفة بها » [ الدلائل ص ٥٤٠ - ٥٤١ ] . فيستدرج كلمة الإلهام إلى عالم الخاص الذى تنافس فيه المعاني الألفاظ ، ثم يصرف الإلهام عن عالم العقل ، عالم المعنى ، ويحصره في عالم اللفظ ، أو المنطوق الصورى . ولا يغفل الأمر من أخذ بفكرة الكسب الشعرية ، حيث العقل مختار ، أما الفعل فجبرى ، وإن كان الجبر باهت الصورة في عبارة عبد القاهر . وبغض النظر عن التصور الكسبي يظهر أن عبد القاهر يعامل الإلهام معاملة تأويلية تصرفه فيه عن وجهه إلى وجه آخر تتنظم فيه المعرفة حل نحو يساق العقل .

وعند الجرجاني أنه إذا قلنا بجواز أن يقدر المرء على الإتيان بمثل القرآن بعد زمان النبى ومضى وقت التحدى فإننا نخرج القرآن عن أن يكون وحياً ، ونذهب إلى أنه « كان حل سبيل الإلهام ، وكالشئ يلقى في نفس الإنسان ويسل له من طريق الخاطر والحاجس الذى يحس في القلب . وذلك مما يستعاذ بالله منه ، فإنه تطرق للإلهام ، والله ولى العصمة والتوفيق » . [ الدلائل ص ٦٢٥ ] . وهنا جمع عبد القاهر الإلهام مع الإلقاء ( يلقى ) والإهداء ( يدي ) ومع الحاجس في سياق يعارض بين الإلهام الإلهامى والقدرة البشرية معارضة تفصح عن تصوره للإلهام ، ووحى طبع الشعر ، بوصفها إدراكاً باطنياً لعلاقات خفية قائمة بين الأشياء ، تنسب إلى عالم العقل . ولم يقطع عبد القاهر حل القوى الخفية من جن أو شياطين أو غير ذلك سبيل التطرق إلى مصطلح الإلهام كل القطع ، فمازال من الممكن أن نتأول عبارته حل نحو يقبل وجودها ، لكنه يظل وجوداً باهتاً ، شبحياً ، مزعجاً .

ويشير عبد القاهر إلى موقف كان بين الرسول ( عليه الصلاة والسلام ) وحسان بن ثابت ، بتقديم فيه حسان متصديداً لهجاء المشركين ، فيقول الرسول : « قل وروح القدس معك » [ الدلائل ص ١٧ ] . ويدخل الحديث الشريف الملائكة في مجال الإبداع لمناقضة المفهوم الآخر . وجبريل في الحديث يؤيد حسان ، ولفظ يؤيد مستعمل في رواية الأصفهاني للحديث (٥٤) . ومن الجدير بالذكر أن الرسول قد جعل أباً بكر معيناً آخر لحسان ، حتى يتغلب العنصر الإنسانى . والمعية المذكورة في الحديث مختلفة عن الإلقاء ، فجبريل

من العلماء ، محاولاً أن يثبت لهم تصورات تتفق مع التصور العلمى ، فيسوق - مثلاً - أقوالاً شعرية للشعراء في عمل الشعر ، مبيناً أن الشعر ليس باللفظ ، وأن هذا لم يخطر ببال الشعراء أنفسهم ، حل ما توضح لنا أقوالهم الشعرية [ الدلائل ص ٥١١ - ٥١٩ ] .

ومن المؤكد أن العلماء يتميزون ، ويتناقضون . وعبد القاهر نفسه ، حين يقيم عملياته المعرفية حل فكرة المعاني النحوية ، يقيم قطعية معرفية مع التراث السابق عليه ، لا يطمسها محاولته الجاهدة أن يدرج نفسه في هذا التراث ، عبر عمليات تأويل متعددة . وقد أتاح له نظامه المعرفى ألا يرى في الإبداع تزييناً للقول ، كما يفعل ابن طباطبا حين يحول الشعر إلى سبيكة من ذهب ، وألا يرى فيه فعولة هادرة محضاً ، كما فعل الأصمعى في « فعولة الشعراء » ، ولكنه رآه شيئاً معقداً ، يجمع بين الفارس والغواص من جهة ، والدر والعقد من الجهة الأخرى .

إذاً رفمنا النظر عن طبقة العلماء يبقى لنا أن ننظر في الطبقتين الأخريين .

## ١ - أ - ٥ - إبداع الناس :

يسترعى انتباه قارىء عبد القاهر كثرة استعمال عبد القاهر لكلمة السحر ، حتى يسأل القارىء نفسه : هل يتخيل عبد القاهر وراء الإبداع قوى غيبية تزجه ؟ لكن عبد القاهر حين يقول : سحر البيان [ الدلائل ص ١٨٣ ] ، أو يقول : الشعر الشاعر والسحر الساحر [ الدلائل ص ٣٠٦ ] ، أو يجعل التمثيل بعمل عمل السحر [ الأسرار ص ١١١ ] ، أو ما شابه ذلك [ انظر الأسرار ص ١٣٤ ، ١٥٧ ، ١٩٥ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٩٦ ] ، يستخدم رمزاً من رموز الخطاب لديه ، يؤول إلى ذلك الغواص الذى يستنبط الدر من خفايا المحار ، ويمارس في تأليف المعاني ما يشبه عمل الكيميائى ، أو السيميائى ، في تغيير خواص المعادن . ولم يخرج رمز السحر عن عرضنا السابق إلا لأن هذا الرمز يطور تصور عبد القاهر لعملية القراءة ، وهى عملية تخرج عما شرطناه في الإبداع بوصفه علاقة الذات بما أنتجته . والقراءة ، والإبداع في القراءة ، لدى عبد القاهر ، جديران بقراءة أخرى .

فبعد القاهر ، إذن ، لا يريد من السحر نسبة الإبداع إلى قوى غيبية . وكان عبد القاهر قريباً من هذه النسبة وهو يشير إلى الشاعر الفحل ، والبد الصناع ، والفحول البزل [ الدلائل ص ٨٨ - ٨٩ ] ، والشاعر المغلق ، والخطيب المصقع [ الدلائل ص ٦٩٩ ، ٣٠٦ ] ، وفضل المنة أو القوة [ الدلائل ص ٦٢٠ ] . وهو يميز بين المصل والسابق ( الجواد الأول وتاليه في السياق ) من الشعراء ، إذ يُسَهِّلُ مع المبالغة في مدح القوة المبدعة أن تتأدى من الحيوان القوى إلى قوى غيبية مبدعة . لكنه يستخدم المصطلح كما شاع في تراث العلم قبله ، دون أن يخرج به عن سياق العقل / المعاني النفسية / الكلام ، الذى رأيناه في منظومة الإبداع .

ويبدو عبد القاهر أشد قريباً من القوى الغيبية حين يقول : « ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاماً » [ الدلائل ص ٨٩ ] . ذلك بأن مفهوم « الإلهام » قد اتصل طويلاً بالقوى الغيبية ، حتى استقر

لا يلقى الشعر على حسان ، وحسان لا يفتح فمه فيلقف كبة شعر عن جبريل ، ثم يقضى بها إلى الناس . ويبدو أن جبريل لا يفعل أكثر مما فعلته الملائكة يوم بدر ، إذ كانت تهيئة للقلوب . ومن هنا كان مفهوم التأيد مناقضاً لمفهوم الإلقاء .

ويرى عبد القاهر أنه إذا صح أن الشعر مما يكره للمرء لما صح موقف الرسول « وكان الشاعر لا يعان على وزن الكلام وصياغته شعراً ، ولا يزيد فيه بروح القدس » [ الدلائل ص ٢٦ - ٢٧ ] ، فصح بالفاظ التأيد والإعانة . ولا ينفصل المفهوم ههنا عن قول عبد القاهر : « الاتصاف في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة » [ الأسرار ص ٢٩٣ ] . لكن الاستعانة لا تتصل في خطابه من قريب بالقوى الغيبية . فبالإضافة إلى أن دور القوى الغيبية في علاقة التأيد التي تربط بين المبدع وهذه القوى ، يتراجع إلى الهامش ، فإن عبد القاهر يزيده ضعفاً ، حتى يضمحل كالشبح ، دون أن يظن عليه ، أو يصادمه مباشرة . وهذه الآلية أساس في خطابه .

## ٢ - أ - ٥ - إبداع الشعراء :

يتمايز الشعراء فيما بينهم في مذاهب الإبداع ، فكما نماز المحككون من سائر شعراء العصر الجاهل ، وناماز الصماليك بينهم ، انماز غزليو الحجاز في العصر الأموي ، وناماز أصحاب البديع ، وعلى رأسهم أبو تمام ، من شعراء الطبع ، الذين تصدروهم البحترى . وقد أهدر حوار نقدي مطول حول التمايز الأخير على نحو خاص .

أما عبد القاهر فلا يوازن بين شاعرين ، ولا يرتب طبقاتهم ، ولا يفعل كما يفعل مواطنه القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة ، فيورد حجج كل فريق ، ويعمل على مناقشتها ، حريصاً على العدل والنصفة . بنأى عبد القاهر بنفسه عن ورطة الخلاف ، ويبدو في خطابه العلمي متعاليّاً على هذه الخلافات . وتتسع نظرية النظم ، بمطاردتها لتقلبات الصبغة مع تنوع المعاني التحيرية وفروق أبواب النحر ، لجميع المذاهب .

يقول عبد القاهر : « إذا قلت : « هذا ينحت من صخر ، وذلك يغرف من بحر » ، لم تكن شبهت قيل الشعر بالنحت والغرف ، ولكن تكون قد شبهت هذا في صعوبة قول الشعر عليه وفي احتياجه إلى أن يكده نفسه بمن ينحت من الصخر ، وشبهت الآخر في سهولة قوله عليه ، وفي أنه يناله عفواً ، بمن يغرف من بحر » [ الدلائل ص ٥٩٦ ] . والتفرقة الدقيقة بين المعنى الشائع للمعابة المتداولة ، والمعنى الذي يوجه عبد القاهر العبارة إليه ، تكشف جهد عبد القاهر لكى يزيح عن الأذهان تمايز مذاهب الشعر ، ويحل محله تمايزاً آخر ، يتعلق بالقوة المبدعة . وما يمتور عملها من صعوبة أو سهولة . وهذه الإزاحة ، وما يعقبها من إحلال ، ضرب من التعالي على الخلاف ، والسيطرة على الواقع في نسق جديد يستوعب تناقضاته .

ومع هذا فإن خطاب عبد القاهر يشتمل على تمييزات بين الكلام ( مذاهب الإبداع ) . ويذهب عبد القاهر إلى أن تقسيم ابن قتيبة للشعر ( لم يذكر ابن قتيبة اسماً ) إلى ما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه ، وما حسن معناه ، وما سقط لفظه ومعناه ، إنما هو على معنى أن

اللفظ هو الصورة [ الدلائل ص ٣٦٥ - ٣٦٦ ] . وعلى النحو نفسه من التأويل تناول تقسيم الكلام الفصيح إلى قسم يعزى حسنه إلى اللفظ ، وقسم يعزى حسنه إلى النظم ، مؤكداً أن ما يؤول إلى اللفظ ، إنما أمره إلى المجاز والاتساع والعدول عن الظاهر [ الدلائل ص ٤٢٩ - ٤٣٠ ] . ومن تميزاته الدقيقة تمييز النظم الذي تتوالى أجزاؤه كأجزاء الصيغ لا يظهر جمالها إلا باكتمالها ، من النظم الذي ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة واحدة [ الدلائل ص ٨٨ ] . والأول منها يشبه اللآلئ المخروطة في سلك بلا نظام ، أو هيئة ، أو صورة [ الدلائل ص ٩٦ - ٩٧ ] . أما الآخر ، وهو ماتنحد أجزاؤه حتى يوضع وضماً واحداً ، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه ، [ الدلائل ص ٩٥ ] ، وهذا هو المثل الجمالي الأعلى الذي يفسح عنه . وينطبق هذا المثل على ما يسمى عيون الشعر ، ويسميه البحترى « عروق الذهب » [ الدلائل ص ٢٥٣ ] .

على أن النظر في شواهد الشعر في دلائل الإعجاز يكفى لاكتشاف أن تصويره الجمالي ليس منبت الصلة بالصرعات النقدية بين مذاهب الإبداع . ولقد كان أكثر الشعراء حظاً في الاستشهاد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمتنبي ، والبحترى . استشهد بأبى تمام في أربعين موضعاً ، ولم يسق أية أخبار يشارك في روايتها ، أو تحجب عنه ، وقد خطاه في سبعة مواضع . واستشهد بالمتنبي في واحد وستين موضعاً ، ولم يسق أية أخبار يشارك في روايتها ، أو تحجب عنه ، وخطاه في أربعة مواضع . واستشهد بالبحترى في واحد وأربعين موضعاً ، وساق عنه ثلاثة أخبار ، ولم يخطه في أى موضع . ويكشف هذا الضرب في الاختيار عن ميل عبد القاهر للنمط الشعري الذي يمثله البحترى . ولا ترجع كثرة نماذج المتنبي إلا إلى كثرة احتفاله بأبيات الحكمة ، والأيات التي تمثل عيون الشعر ، وعروق الذهب - على حد تعبير البحترى . وحين يمثل للتمديد ثم يقول : « وذلك مثل ما تجده لأبى تمام من تعسفه في اللفظ ، وذهابه به في نحو من التركيب لا يبتدى النحر إلى إصلاحه ، وإغراب في الترتيب يعنى الإغراب في طريقه ويضل في تعريفه . . » [ الأسرار ص ١٢١ ] ، في ضرب من تعميم القول يشي بأنه راغب عن نمط أبى تمام ، حائد إلى نمط البحترى . وحين يستشهد بقول البحترى :

كل فتوننا حدود منطقكم في الشعر ، يكفى عن صدقه كذبه

مؤكداً أن المراد بالكذب هو التخيل [ الأسرار ص ٢٣٥ ] ، فإنه يكشف أثر البحترى على تصور عبد القاهر للشعر . ويفودنا ذكر المنطق إلى ذكر الصراع الحضارى الذى دار بين الثقافة العربية والثقافات السوافدة مع الموالى ، والذي اتخذ صورة عنصرية بين الشعوب وأنصار الأرومة العربية . ثم يقضى بنا هذا الذكر إلى أزمة السلطة مع هذه العناصر الوافدة ، ومحاولة استتلاف القوى المتصارعة التي يشارك فيها عبد القاهر . وهى محاولة تأويلية لا تنفصل عن تأويل الكذب بالتخيل . فإذا لاحظنا أن عبد القاهر لم يستشهد بمصاخره

المخصوصة باكتشافه البديع للمعان النحوية ، ثم طفق بفتح البلاغة على هذا الاكتشاف الذى لا يمثل أصلاً لدى الأشاعرة ؟

يقول عبد القاهر : « وما نحمدهم بعمدونه ويرجعون إليه قولهم : « إن المعاني لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ ، وهذا كلام إذا تأملته لم نجد له معنى يصح عليه ، غير أن نجعل « تزايد الألفاظ » عبارة عن المزايى التى تحدث من توحى معاني النحو وأحكامها فيها بين الكلم ، لأن التزايد فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ونطق لسان ، محال » [ الدلائل ص ٣٩٥ ] ، فصارس الموقف التأويل البسيط الذى مارسه مع الجميع ، من تحويل دلالة « اللفظ » إلى دلالة « الصورة » ، لكن يثبت التزايد والإبداع للمعان والمعل ، ويجرد الألفاظ من الإبداع والاستحداث .

وعندما يتعرض الباحثون لفكرة المعاني النفسية عند عبد القاهر يبنهون على تأثره - بوصفه أشعرياً - برأى الأشاعرة المصطلح عليه باسم « الكلام النفسى » (٥٦) ، الذى قالوا به حين امتحنهم المعتزلة بالسؤال عن خلق القرآن ( كلام الله ) مع كونه تعالى قدماً ، فذهب الأشاعرة إلى سرمدية المعاني النفسية وأسبقتها على ألفاظ اللسان . ولكن هذا التأثر يلزمنا أن نقول إن عبد القاهر يقيس الإنسان على الله ، عكس ما يفعل المشبهة والمجسمة ، فجعل العقل البشرى فى مقام يوازي الخالق ، وهى موازاة غير أشعرية بالتأكيد ، خصوصاً أن عبد القاهر لا يسوق فكرة الكسب فى مساق شرحه للفظ .

وعلاقة عبد القاهر بالجاحظ علاقة مثيرة للمعجب ، فهو يتابعه ، ولا يفتأ يستشهد به ، على الرغم من اعتزالية الجاحظ . يروى عن الجاحظ قوله : « ولو أن رجلاً قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة قصيرة أو طويلة ، لشيئ له فى نظامها ومخرجها من لفظها وطابعها ، أنه عاجز عن مثلها ، ولو تحدث بها أبلغ العرب لا ظهر عجزه عنها » [ الدلائل ص ٢٥١ ] ، ويروى له قوله : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني ، والمعان مطروحة فى الطريق يعرفها المجمعى والعربى ، والقروى والبديوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وكثرة الماء ، وأجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير » [ الدلائل ص ٢٥٦ ] ، فلا يقلقه أن « نظام » الجاحظ غير مقيد بالنحو أو بالمعان ، ولا يقلقه أن المعاني المطروحة فى الطريق لا تتزايد ، ولا إبداع فيها ، وأن الوزن ، واللفظ ، والمخرج ، لها عمل ظاهر فى عبارة الجاحظ . إن اللياذ بالجاحظ لياذ برجل حارب الشعوبية ، وتأكيده للاندراج فى منظومة عربية شاملة بمطلنتها الجميع . والجاحظ حامل من العوامل التى تكشف محاولة عبد القاهر أن يطلق طاقات العقل قدر ما يتيح له المنظومة الأشعرية .

وعندما يناقش عبد القاهر فكرة الصرفة [ الدلائل ص ٦١١ - ٦٢٥ ] ، فإن الإشارة تنصرف إلى المعتزلة على الفور . لكن الخطاب ليس موجهاً للمعتزلة وحدهم . فعين ينكر عبد القاهر تفسير القلب فى الآية : ( إن فى ذلك لذكرى لمن كان له قلب ) ، بأن القلب اسم للعقل « كما يتوهمه أهل الحشو ومن لا يعرف مخارج الكلام » (٥٧) [ الدلائل ص ٣٠٤ ] ، فإن الإشارة تنصرف إلى الحشوية من الشيعة

الكبير أبى العلاء المعرى على الإطلاق ، لم يجوز أن نقول إن بقاء عبد القاهر فى جرجان هو السر ، فلا يخلو الأمر من تناقض بين عقل سقى أشعري مثل عقل عبد القاهر ، وعقل أبى العلاء . أما أبو نواس الذى استشهد به عبد القاهر فهو أحد أطراف الثنائية التى يحاول خطابه العلمى تجاوزها ، وهى ثنائية البديع الذى كان أبو نواس من أهله ، وعمود الشعر الذى رفعه البحرى .

ولا يختلف موقف عبد القاهر عن موقف القاضى عبد العزيز الجرجاني فى الوساطة ، إذ ينتهى إلى نوع من التفضيل للمتنى ، يلتفت فى صيغة علمية محايدة . ويبدو أن هؤلاء القادمين من جرجان منذ قدم منها البرمكى ليتصل بالمأمون (٥٨) قد حاولوا جميعاً أن يلتحقوا بأكثر أشكال الفكر نفوذاً فى الناس ، وهى المذهب السنى فى العقيدة ، وعمود الشعر فى الشعر ، ثم اجتهدوا أن يملأوا إطارهم الفكرى بنزعة عقلية علمية واضحة ، لتحقيقاً لهذه الذات المنفتحة على العالم ، التى تحاول أن تعيد نظامه ، أو نظمه .

ب - ٥ - أبديولوجية الإبداع :  
يلتبس الأيديولوجى بالعلمى فى خطاب عبد القاهر التباساً معقداً ، حتى يصبح العلمى ، فى بعض الأحيان ، قناعاً يخفى الأيديولوجى . ولم نستطع إغفاله ونحن نعالج مردود منظومة الإبداع فى خطاب عبد القاهر ، داخل دائرة الإبداع : المبدع / القارىء / الناقد ، التى يصل النص بين أطرافها . هذا المستوى من التحليل سرعان ما يفتتح على مستوى آخر يشع بجوانب الحياة الاجتماعية المختلفة . هذا المستوى الآخر يطويه عبد القاهر طياً فى أعطاف خطابه . فإذا صح أن كتاب الدلائل كله جواب على القاضى عبد الجبار المعتزلى فى عبارتين كتبهما فى كتابه « المغنى » ، نقول الأولى : « إن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام ، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة . . . » ، ونقول الأخرى : « إن المعاني لا يقع فيها تزايد ، وإذا نوجب أن يكون التزايد فى الألفاظ » ، إلا أن عبد القاهر لا يصرح بذكر القاضى الهمداني ، ويحصى فى خطابه ملحقاً على كلمة « الناس » ، التى أشرنا إليها من قبل . وعندما يبدأ عبد القاهر فى الدلائل عبارة بذكر تفخيم القدامى لشأن اللفظ ، ثم ينتقل فيها إلى المحدثين من معاصريه ، حيث يستطيع القارىء المعاصر لعبد القاهر أن يكتشف الموماً إليه فى كلامه « يسمى عبد القاهر هؤلاء المعاصرين « أهل النظر » [ الدلائل ص ٦٣ ] ، فى توقيف يخلو من النبرة الجدلية الحادة . فهل يكون عبد القاهر قد أراد بكلامه حاسة المعتزلة ، أو ناسها ، لاسادتها ومفكرتها ؟ إلحاح عبد القاهر فى خطابه على « الناس » يرجع هذا الاحتمال .

فإذا قارنا كلام عبد الجبار الهمداني بالإمام عبد القاهر فإن التقارب بينهما لا يفوت النظر . وهل يتعمد كلام القاضى ، واشتراطه فى الفصاحة الضم على طريقة مخصوصة ، من قول عبد القاهر : « المعنى الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة » [ الأسرار ص ٢ ] ؟ وهل زاد عبد القاهر إلا أن قيد هذه الطريقة

« فالمشابهات المتأولة التي ينتزعها العقل من الشيء للشيء لا تكون في حد المشابهات الأصلية الظاهرة بل الشبه العقل كان الشيء به يكون شبيهاً بالشيء به » [ الأسرار ص ٨٠ ] . وآلية عمل العقل الذي ينتزع المشابهات تأويلاً هي من صميم آليات الإبداع . ذلك بأن منظومة الإبداع في خطاب عبد القاهر تتمتع للكثير من الحوار مع الأصوات الأخرى في الثقافة العربية . ويغدو الحوار الثقافي نوعاً من التأويل العقل لإنتاجها متميزة ، يروم إعادة تنظيم الدلالات في نسقها الخاص ، ثم ينصب بفعالياته على الناس العوام ، سعياً إلى إقناعهم نحو العالم الجديد ، الذي تصل إليه الذات حين تنجح في السيطرة على عالمها ، وإعادة تنظيمه على مقتضى العقل .

وأهل السنة الذين حشوا الحديث بفرائب وشواذ وإسرائيليات وغنوصيات (٥٨) . وتقرأ في الدلائل تقريباً لمن يأخذون بظاهر اللفظ [ الدلائل ص ٣٣٩ - ٣٤٠ ] ، وتقريباً لمن يجبون الإغراب في التأويل وتكثر الوجوه وينسون أن احتمال اللفظ شرط في كل ما يعدل به عن الظاهر [ الدلائل ص ٣٤٠ - ٣٤١ ] ، فيتسع الأمر عن المعتزلة وحدهم .

وعبد القاهر يأخذ بالتأويل ، ونظريته في معنى المعنى وتجاوز الظاهر هي من هذا القبيل . والتأويل عنده من آل وليس من أول ؛ لأن حقيقته « أنك تطلب ما يؤول إليه من الحقيقة أو الوضع الذي يؤول إليه من العقل » [ الأسرار ص ٧٩ ] - فرد الأمر إلى فعالية العقل :



## الهوامش

- (١٦) ابن المعتز : البديع - نشر مركز تشكولسكي - بغداد - المجلد - ١٩٧٩ م - ص ٣ .
- (١٧) أبو حلال العسكري : الصنائع - نشر : مفيد قميعة - بيروت - دار الكتب العلمية - ط ١ - ١٩٨١ م - ص ٢١٧ .
- (١٨) ابن طباطبا : حيار الشعر - تلح : عبد العزيز بن ناصر المنيع - الرياض - دار العلوم - ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٢١٧ .
- (١٩) السابق - ص ١٣ .
- (٢٠) هناك مثال آخر في الأسرار ص ٢٥٠ .
- (٢١) حل الرغم من دقة محقق الدلائل فإن عبارة عبد القاهر مضطربة ، وهو يتحدث عن الواحد من الحل وهو غفل ساذج ، ثم وهو بديع ، ليس المعال حل الحل ، فلعل صحة العبارة : أو أن يكون .
- (٢٢) ابن منظور : لسان العرب - ط دار المعارف - ٢٣٠/١ .
- (٢٣) الشريف الجرجاني : التلخيصات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م - ص ٤٣ .
- (٢٤) الخطيب القزويني : التلخيص - نشر البرقوقي - بيروت - دار الكتاب العربي - ص ٣٤٧ .
- (٢٥) ابن المعتز : البديع - ص ٥٨ .
- (٢٦) ابن رشيق : الممثلة - تلح : محمد محي الدين عبد الحميد - بيروت - دار الجبل - ١٩٧٢ - ٢٦٥/١ .
- (٢٧) نجم الدين بن الأثير : جواهر الكنز - تلح : محمد زغلزل سلام - الإسكندرية - منشأة المعارف - ص ٢٣١ .
- (٢٨) مزيد من نماذج تعريف البديع تراجع : أحمد مطلوب : معجم مصطلحات البلاغة وتطورها - بغداد - المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٣ م - ٣٧٨/١ .
- ٣٨٣ - وانظر مادة الإبداع ٣٣/١ - ٣٦ .
- (٢٩) ابن منظور : لسان العرب - ١٥٢/١ .
- (٣٠) عبد القاهر الجرجاني : المختصر في شرح الإيضاح لأبي علي الفارسي - تلح : كاظم البحر الجرجاني - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م - ٦٨/١ .
- (٣١) السابق - ٩٣/١ .

- (١) Ariti, Silvio, Creativity, The Magic Synthesis, New York 1976, p. 34.
- (٢) Merleau - Ponty, Eye and Mind in, Aesthetics, Oxford Readings in Philosophy, edited by Harold Osborn 1979, p. 58.
- (٣) Coulthard, Malcolm, An Introduction To Discourse Analysis, Longman, 1983, p.7.
- (٤) Durkheim, Emile, Sociology and Philosophy, translated by, D. F. Pocock, New York, The Free Press, 1974, p.2.
- (٥) Todorov, Tzvetan, French Literary Theory Today, translated by, R. Carter, Cambridge, 1982, p. 223.
- (٦) Goldman, Lucien Jacques and Heidigger, translated by W. Q. Boelhower, Routledge and Kegan Paul, 1977, p. XXII.
- (٧) Merton, Robert. K., Social Theory and Social Structure New York, Amerind Publishing Co., 1981, p. 139.

- (٨) ابن خلدون : المقدمة - ط المكتبة التجارية - ص ١٩١ .
- (٩) السابق - ص ٢٠٨ .
- (١٠) محمود إسماعيل : سوسيولوجيا الفكر الإسلامي - مكتبة مدبولي - ط ٣ - ١٩٨٨ م - ص ٣٢٢ .
- (١١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز - تلح : محمود محمد شاكر - القاهرة - الخانجي - ١٩٨٤ م - وسوف نشير إليه بلفظ الدلائل مشفوهاً برقم الصفحة المقتبس منها .
- (١٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة - نشر رشيد رضا - بيروت - دار المعرفة - ١٩٧٨ . وسوف نشير إليه بلفظ الأسرار مشفوهاً برقم الصفحة المقتبس منها .
- (١٣) تمام حسان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ٣١٨ .
- (١٤) الزعزعي : أساس البلاغة - بيروت - دار المعرفة - ١٩٨٢ - ص ١٧ .
- (١٥) قاسم موسى : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري - القاهرة - ١٩٨٢ - ص ٢٣٢ . وهو يحيل إلى كتاب الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ١٧٤ .



[ الأسرار ص ٧٧ ] ، في حين تعنى الغريزة في الخطاب المعاصر الدوافع الأولية كالجنس والجنس . وإنما يريد عبد القاهر بالفراغ الصفات الرواسخ في العقل ، وهذا هو الوجه في ارتباطها بالأخلاق .

(٥٠) ليس التأليف بين المتعادات في الجنس - عند عبد القاهر - بحسن حتى يصيب شيئا صحيحاً معقولاً ، وحتى يكون التلاهما الذي يوجب تشبيهاً من حيث العقل والجنس ، في وضوح اختلافها من حيث العين والجنس ، [ الأسرار ص ١٣٠ ] . وعبارة عبد القاهر صريحة في أن كلمة الجنس من صميم خطابه ، مستعملة لديه ، فلما نسبها عليها إجمالاً من خارجها ، وفي عبارته مقابلة ملموسة لآلة للنظر بين الإدراك من داخل ( العقل ) ، وأنيته ( الجنس ) ، والإدراك من خارج ( الخواص : العين والجنس ) .

(٥١) يقول عبد القاهر : « وأعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تعقل وليس لما نعلمه بمقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البيوت بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ... ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان حين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد العين وبينه في الآخر بيوتة في عقولنا وقرآناً - هربنا من ذلك الفرق وتلك البيوتة بأن قلنا ، « للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك » . وليس العيارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن إبداءه فيكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكتفي قول الجاحظ : « وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير » [ الدلائل ص ٥٠٨ ] . وهذا كلام شديد الوضوح في بيان معنى عبد القاهر بالظيمة الرمزية لكلمة الصورة ، بوصفها حية في استعارات الخطاب التقني القديم . ولعل هذا المعنى يؤكد تأكيداً لا يدخل للشك فيه ضرورة إجراء التحليل المنطوق للغة الناقد القديم ، والاحتفاظ باستعارات هذه اللغة ، بوصفها لحظة في بناء الخطاب .

(٥٢) القرشي : جبهة أشعار العرب - تع : على محمد الجبالي - القاهرة - بضعة مصر - الفصل الرابع : في قول ابن الشعر على السنة الشعراء - ص ص ٤٧ - ٥٨ . وللتوسع يرجع : عبد الرازق حيدة : شياطين الشعراء - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .

(٥٣) الثعالبى : ثمار القلوب في الخصال والمنسوب - تع : محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة - بضعة مصر - ١٩٦٥ م - ص ٧٠ . وله تعليق متميز على بيت جرير هناك ، لا يخلو من نبرة تشكيك وتعب من القول بشياطين الشعراء .

(٥٤) الأصفيان : الأخلاق - بيروت - دار الثقافة - ١٤٧/٤ .

(٥٥) ذكر ذلك بالقول الحموى في معجم البلدان - نشر الكتي - ط ١ - مطبعة السعادة - ١٩٠٦ م - ٧٥/٣ - وذكر أن جرجان مدينة مشهورة عظيمة بين طبرستان وخراسان ، فيها نهر يجري ، ينصب للبين ، ويرتفع شياطين الإبريسم ، وثياب الإبريسم ، في نهرها ، ما يجعل إلى جميع الألف . ويظهر أنها مدينة هندية ، يعيش فيها بوزجوازية نشطة . ويعلل هذا الوصف استعجال عبد القاهر الضخم بالصناعة ، وإشارته إلى تسخيم الإبريسم على نحو خاص [ ورويت في الدلائل ص ٣٦٢ ومواضع أخرى ] .

(٥٦) جابر حبشور : الصورة الفنية - ص ٣٥١ ، قام حسان : الأصول - ص ٣٠٨ ، نصر حامد أبو زيد : العلامات في التراث - ضمن : أنظمة العلامات . مدخل إلى السيميوطيقا - إشراف : سوزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - القاهرة دار إيليس المصرية - ١٩٨٦ م - ص ١١٢ .

(٥٧) أسقط حلق الدلائل كلمة « لعل » ، اللقية في الظيمة السابقة على تحفيقه ، متصوراً أنها قصد الجملة : « لأنه فهم الحق بمعنى الفصل من الكلام الذي لا يبعد عليه ، وصفاً للنفس ولولاهم ، كما صرح في الملمس . وحقيقة اللفظ أنه مصطلح في تفرغ الكلام يشير إلى من أخذوا يحسون أصابع الرسول بالإسرائيليات .

(٥٨) حل سلفي النشار : نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام - دار المعارف - ط ٤ - ١٩٦٦ م - ٦٣٠/١ .

(٥٩) الجاحظ : الحيوان - تع : عبد السلام هارون - القاهرة - الحلبي - ط ١ - ١٩٣٨ م - ٩٠/٤ .

(٦٠) البلالان : إيجاز القرآن - تع : السيد أحمد صقر - القاهرة - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ١٦٩ . وتزيد من التفصيلات عن النظم يرجع : أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - ٣٣١/٣ - ٣٣٤ .

(٦١) إبراهيم بن المديبر : الرسالة الصلوة - شرح : زكي مبارك - دار الكتب المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م - ص ٢٩ .

(٦٢) انظر نموذجاً آخر على تضاد التشبيه والقياس وتداخلها في الدلائل ص ٤٣٣ .

(٦٣) دى سومير : علم اللغة العام - ت : يوتيل يوسف عزيز - بغداد - بيت الرصم - ١٩٨٨ م - ص ص ٨٦ - ٨٨ .

(٦٤) يقرر بعض الباحثين أن عبد القاهر يظن أن عملية إيقاع الالتلاف بين المختلفات في التفهيم والتفصيل ، وأنه كان يرى فيها نوعاً من البهر ، أو مظهراً لبراعة عقلية لدى الشاعر تطلب لب العقل . وهذا صواب كله ، دقيق وديع ، لكنه لا يفيح لنا أن نقول عبد القاهر لأنه لا يخطر بباله أن التفهيم والاستعارة يمكنها أن يوصلا للمعنى حسناً جزئياً من العالم يتأزم مع غيره من الخواص في القضية فيفرض بالتفصيل إلى معنى جديد بذاته وبالعالم من حوله . فإذا راجعنا هذا التقيد على رؤية العالم التي تصوغ خطاب عبد القاهر كما حدثنا ، وجدنا أنه لا محل للتقيد . يرجع في هذا الشأن : جابر حبشور : الصورة الفنية - ص ٢١٠ .

(٦٥) محمود الحسني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م - ص ٢٩٦ .

(٦٦) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب - القاهرة - مكتبة غريب - ط ٤ - ١٩٨٤ م - ص ٩ .

(٦٧) إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - الأنجلو المصرية - ط ١ - ١٩٥٠ م - ص ٢٦٧ .

(٦٨) محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة - مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية - المجلد الثالث - ص ٤٤ .

(٦٩) مصطفى سويل : دراسات نقدية في الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٩ .

(٧٠) مصري عبد الحميد حنونة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية - الحقبة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م - ص ١٥ - ١٦ .

(٧١) يرجع في سيكولوجية المثلثات : انتصار يونس : السلوك الإنساني - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٨ - ص ٨ ، روتر : علم النفس الإكلينيكي - ت : عطية محمود هنا - دار الشروق - ١٩٨٤ - ص ٩٦ ، حامد عبد القادر ( وآخرين ) : في علم النفس - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ - ١٩٣٢ م - ٢٩/١ - ٣٠ ، طلعت منصور ( وآخرين ) : أسس علم النفس العام - الأنجلو المصرية - ١٩٨١ م - ص ٢٩٠ .

(٧٢) يرجع في تقسيم القوى : محمد عاطف العراقي - دراسات في مفاهيم فلاسفة المشرق - دار المعارف - ١٩٧٢ م - ص ص ٦٠ - ١٧٦ ، وانظر جابر حبشور : الصورة الفنية ص ص ٢٨ - ٣٣ .

(٧٣) Fryer, Henry Sparks, General Psychology, New York, Barnes and Noble, INC, 1934, p. 206.

(٧٤) الشريف الجرجاني : التصريفات - ص ٢٢٩ .

(٧٥) السابق - ص ١٧٨ .

(٧٦) يجب ألا ننسى الغريزة هنا مثلما هي مأخوذة في خطابنا المعاصر . يقول عبد القاهر : « والأخلاق كلها تدخل في الغريزة نحو السخاء والكرم والوفاء »

# إشكالية الإبداع الشعري

بين التنظير اليونانى

والتأصيل العربى

والتفسير المعاصر

عبد الفتاح عثمان

( ١ )

الوعى الدائم ، «الجديد الإرادى العاقل» والشاعر فيه سانع بمناك القدرة على الخلق والابتكار .

إن الشعراء عند أفلاطون ، مقدّم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبيا والعرفان الملهمين حتى ندرك نحن السامعين أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأن الإله نفسه هو الذى يتكلم ويحدثنا بالاستهيم ، وأكبر دليل على ما أقول «دوتير» فوس . . . الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم شيد أبولون الذى يغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه ، ويبدو أن الإله يبين هذا الدليل مما لا يسمح لنا بالشك . إن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ، ولا من نظم البشر ، لكنه سهاوى من صنع الألهة ، وما الشعراء إلا مترجمون عن الألهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه ، ولإثبات ذلك تعتمد الإله أن ينطق أنفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى<sup>(١)</sup> .

ومفهوم الإبداع الفنى يصدق عنده على العواطف الإنسانية العليا والفضيلة ، «ففى أول خطابه الثانى من (فيدروس) ، وموضوع هذا الخطاب هو الحب ، يذكر على لسان سقراط أيضا أن عواطف الإنسان العليا تفتقر كلها بنوع من النشوة ، والشعراء فى حالة الإبداع وسطاء كالأنبيا والعرفان الملهمين ، وهذا يتفق مع ما ذكره فى محاوره أخرى له عنوانها «مينون» ، وموضوعها البحث فى طبيعة الفضيلة وهل يمكن أن تلقن ؟ وهى تدور بين سقراط والأمير مينون ، ويتجه سقراط فيها إلى أن الفضيلة تهتدى إليها الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به فى عالم الأرواح ، قبل أن تهبط إلى هذه الأرض ، وتحل فى الجسم . فالفضيلة ليست سوى إلهام ، وهى من نصيب الملهمين من الحكماء والعرفان والكهنة

ما زالت قصة الإبداع الفنى من أكثر قضايا النظرية الشعرية غموضا وتمحيضا ، ذلك لأنها لم تحسم بعد ، على الرغم من تقدم الدراسات الفلسفية والنفسية ، وكثرة ماكتب فيها من بحوث ، ونشأ حولها من نظريات .

ويبدو أن السؤال القديم الجديد ، كيف يدع الشاعر ؟ سيظل حيا «مجددا» مادام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يبحثون سر هذا الإبداع .

ويرجع غموض الإبداع الفنى إلى ارتباطه بمشكلة السلوك الفردى عند الإنسان ، وتوغلته فى أعماق الشعور واللا شعور ، وانبثاقه عن قوى عدة داخل العالم النفسى للمبدع وخارجة ، وكلها مسائل ذات طبيعة غائمة لم تتضح فيها الرؤية ، ولم تقل فيها الكلمة الأخيرة بعد . وفالمسألة لا تزال أعقد من أن يبت فيها بهذه البساطة ، فهى تمس مشكلة من أعقد المشكلات السيكولوجية ، أولا ، وهى مشكلة السلوك الفردى ذات الجنود الفلسفية المتشعبة ، وتمس هذه المشكلة فى أعقد جوانب السلوك بوجه عام ، أعنى الإبداع<sup>(٢)</sup> .

يضاف إلى ذلك أن الاستخبارات الكثيرة التى قام بها علماء النفس لم تنتج فى الوصول إلى نتائج حاسمة فى هذا المجال ، وبقيت ماهية الإبداع أمرا ضبابيا لم يكشف عن نفسه بعد .

وقد بدأ التفكير فى قضية الإبداع الفنى مع بداية التأصيل لنظريات الفن بعامة والشعر بخاصة فى التراث اليونانى ، حيث كان لكل من أفلاطون وأرسطو رأى خاص فى ماهية الإبداع . فعلى حين كان أفلاطون ينظر إليه على أنه إلهام يهب على الشاعر فى حالة من اللاوعى ، وأن دور الشاعر يقتصر على مجرد أنه وسيط ينقل ماقلبه عليه الألهة ، كان أرسطو ينظر إليه على أنه بناء فنى يتم فى حالة من

ففي موضوع المحاكاة ، والشعر عنده صنعة فنية ، ويتألف العمل الشعري من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة ، ويتجلى من الشاعر الأساس في عملية الاختيار والتنظيم التي يكتسب بها الشكل تكامله المعنوي ، والشاعر لديه يصنع الحكمة الفنية للأحداث ليرسم بذلك صورة متكاملة «حكمة لأفعال الناس»<sup>(٣)</sup> .

ودور الخيال عند أرسطو ولايسر مجرد تقطير الأحداث الواقعية بأصبعه من جميع نواحيها السخيفة ، ولكن غذا وحده كاف لأجل يجعل الشعر الناتج من هذا شيئاً غالياً تماماً لتلك الصورة المسوخة التي يوهيها أفلاطون وجعلها سبيلاً للطمع في الشعر .

وبناء على هذا تكون كلمة التقليد (المحاكاة) في الشعر في نظر أرسطو مطابقة لما نذهوه اليوم الصنعة أو المهارة الفنية<sup>(٤)</sup> .

وعلى هذا يكون الإبداع الشعري عند أرسطو جهداً إرادياً واحداً ، يستكشف آفاق التجربة الشعرية ، ويختار الشكل الفني المناسب للتعبير عنها ، ويتأق في صناعة هذا الشكل ، معتمداً على الدربة والمهارة الفنية في الصياغة اللغوية .

وقد انتقل هذا التنظير إلى الرومان ، فقد كان هوراس ومعه مدارس الإسكندرية الفلسفة يرون الإبداع الشعري صنعة تعتمد على المهارة الفنية ، وقالوا : «بل الشعر فن له أسرار ومكوناته ، فما يجتدي الإلهام بغير الفن والمجهود ، بل إن بعضهم من شط إلى القول بأن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحى فيه»<sup>(٥)</sup> .

والقول بأن الإبداع الشعري صنعة كان أمراً معروفاً عند المتقدمين من الرومان أيضاً . «صحيح أن مبدأ الفصل وإتقان الصنعة لم يجد قبل هوراس والإسكندرية من بدافع عنه دفاعاً منظماً ، ولكنه كان معروفاً للمتقدمين من الرومان إن لم يكن معروفاً عن طريق أرسطو فمن طريق ديمتريس . . . لكن إذا ضربنا صفحا عن هذه الخلافات الفرعية وجدنا أن هناك فكرة واحدة تشترك فيها جميع هذه المدارس (يعني مدارس الإسكندرية من الرومان) وهي فكرة الفصل وإتقان الصنعة»<sup>(٦)</sup> .

ويؤكد هذا المفهوم قول هوراس في قصيدته «فن الشعر» : «ليكن جرى فيكم دم بومبيليوس ، أرزقوا قصيدة لم تتناولها الألهام الطوال والإصلاح المتوالي بالفصل عشر مرات ، ولم يهذب كظفر قفص قفصاً حكماً ، أصبح شطر عظيم من الناس لا يمتحن بقصى أطفاله أو قص لحية ، ويمتسح الأماكن المعتكفة ، ويتحاشى الحفامات ، لا شيء إلا لأن ديموقريط يعتقد أن التبرؤ الفطري أفضل من الفن المكتسب العظيم ، ويظهر من ساحة هليكون من صحح عقله من الشعراء»<sup>(٧)</sup> .

ومعنى هذا أن هوراس كان يرى عملية الإبداع الشعري صناعة راعية تتم من جهد عقل ، لا إلهاماً يتم على صورة مختلة جنونية ؛ فقد كان ويمقت أولئك الشعراء الذين لا يأتيتهم الإلهام إلا على صورة مختلة جنونية ، سواء أظهر ذلك في شعرهم أم في مسلكتهم ، ولهذا ثارت في نفسه قوة المحافظة الشديدة ، لما أبصره من جنون

والشعراء ؛ ولا يمكن هؤلاء أن يلتقوا غيرهم ، كما لا يمكن للشعراء أن يلتقوا الآخرين عبقريتهم»<sup>(٨)</sup> .

وقد رأى بعض الباحثين المعاصرين أن ربط الإلهام الشعري بالألهة دليل على استعظام أفلاطون لظاهرة الإبداع الفني . يقول الدكتور عبد الحميد يونس «وهذا الارتباط بين الإلهام الشعري والقوى الخارجية يربنا إلى أي حد استعظم اليونان ظاهرة الإبداع الفني ورأوها تخرج عن حدود المقدرة العادية للإنسان ، وتغايير المعقول من القول والعمل ، فتفسر الجنون حيناً ، وتلبس الحكمة العليا أحياناً»<sup>(٩)</sup> .

كذلك رآه بعضهم سمواً بمكانة الشعر والشاعر معا ، ولكن أرى أن في القول بالإلهام مصدراً للإبداع الشعري خطأ من مكانة الشاعر ، وإزراء بقيمة الشعر ؛ فلك أنه يجعل من الشاعر مجرد أداة ناقلة لما توحى به الألهة ، وبذلك يتسم دوره بالسلبية ، كما أنه يجعل الشعر أيضاً تلقائياً من ذات غائبة عن الوعي ، ومن ثم يفقد عنصر القصد في توظيفه لغاية سامية .

ورد مصدر الإبداع إلى قوى غيبية يتناغم مع نظرية أفلاطون في المثل ؛ تلك التي ترى أن العالم الحقيقي المثلث الثابت هو عالم الألهة أو عالم المثل ، أما العالم الواقعي الذي نعيش فيه ، فهو مجرد ظلال باهتة ، وأشباه مائلة للعالم الأول ، ومن ثم فإن الشاعر لا يعدو أن يكون ظلاً وشبحاً ينطق بصوت العالم الحقيقي في عالم الواقع .

وإذا كان الفيلسوف التجريدي أفلاطون ، يرى الإلهام مصدراً للشعر ، حيث تسلب فيه قوة الإبداع ، وتنتزع منه الإرادة الواعية الكاشفة ، فإن أرسطو التجريبي قد رده مصدر الشعر إلى الإنسان ، وأرجع إبداع الشعر في نشأته الأولى إلى الغرائز الطبيعية فيه ، وذلك يظهر من قوله : «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي ؛ فالمحاكاة غريزة في الإنسان منذ الطفولة ، كما أن الناس يحدون للذة في المحاكاة . . . وسبب آخر هو أن التعلم للذي لا للفلاسفة وحدهم ، بل أيضاً لسائر الناس»<sup>(١٠)</sup> .

فالشعر لم ينشأ عند الإنسان استجابة لقوى الألهة أو السحرة أو الكهنة ، وإنما هو استجابة واعية لما طبع في الإنسان من حب المحاكاة والنغم والتعليم .

وبهذا المفهوم يخضع إبداع الشعر للمجهود الإرادي الواضح ، وتكون المحاكاة نوعاً من المهارة الفنية التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن الواقع لا كما هو كائن ، بل كما ينبغي أن يكون . إن ولفظ التقليد (المحاكاة) عند أرسطو يعني المهارة الفنية التي بواسطتها يستطيع الشاعر أن يصل في النهاية إلى التعبير عن إلهامه الخيالي بصورة يمكن توصيلها إلى الأذهان»<sup>(١١)</sup> .

ومن أجل هذا ينال الشكل الفني عناية خاصة ، فيقوم الشعر على صنعة لها قواعدها وتقاليدها الفنية ، ويتم الإبداع بالوعي والاختيار الحر . ويركز أرسطو فيها يمتلئ بمهمة المحاكاة أو مهمة الشعر المساوي على الناحية الشكلية أو ناحية البناء الفني تركيزاً شديداً ؛ فهدف الشعر عنده فني ، وهو بناء شكل فني ، أو قالب

وروى الجاحظ أن بعض الشعراء قال لرجل : أنا أقول كل ساعة قصيدة ، وأنت تقرضها في كل شهر فلم ذلك ؟ فكان جوابه : لأن لا أقبل من شيطان مثل الذي قبله من شيطانتك .<sup>(١٢)</sup>

وعند شعراء الجاهلية نجد أبياتا تتحدث عن شياطينهم . فالأعشى يصف لحظة الوحي ، وحضور الإبداع ، ويعزوها إلى شيطانه «مسحلي» فيقول :

وما كنت ذا قول ولكن حسبتني  
إذا مسحلي بسدى لي القول أفرق  
شريكان فيما بيننا من هواء  
صفيان : إنسى وجن مولق  
يقول فلا أحيا بقول يقوله  
كفان لاخى ولا هو أخرق<sup>(١٣)</sup>

وكان الشاعر عمرو بن قطن يمجو الأعشى ، ويزعم أن جنية تسمى «جهنم» هي التي ترفده بالشعر ، على نحو جعل الأعشى يرد عليه مستعينا بشيطانه مسحلي في قوله :

دعوت خليلي مسحلا ودعوا له  
جهنم جدعا للهجين المكهم<sup>(١٤)</sup>

أما حسان بن ثابت ، فقد كان في جعليته يجعل نتاج شعره قسمة بينه وبين شيطانه من «بنى الشيبان» - إحدى قبائل الجن - فيقول :

إذا مائرصرع فينا الغلام  
فما إن يقال له : من هو  
إذا لم يسد قبل شد الإزار .  
فلذلك فينا الذي لا هو  
ولي صاحب من بنى الشيبان  
فطورا أقول وطورا هو<sup>(١٥)</sup>

ولرجاع مصدر الشعر إلى قوى غيبية خارجية لايعنى أن النقاد العرب القدماء قد فهموا أن الإبداع الشعري إلهام يشرق على النفس فجأة كما تشرق الشمس دون جهد وفكر ووعي ، وأن الشاعر يصدر عن عفوية وتلقائية لا يحتاج معها إلى تعلم وإرادة وثقافة وفدية ، وإنما يراد به أن الحواطر الشعرية تلمع فجأة بعد فترة من الكمون حين تستثار بعوامل نفسية ، وأن انبثاق الشعر إنما هو نضج يزرع من طبع مصقول بالثقافة المناسبة ، والخبرة اللازمة ، ويتم في حضور العقل وبجهد إرادي واع . ومن ثم فإن رد الشعر إلى قوى غيبية متمثلة في الشيطان يدل على الوعي بخطر الصناعة الشعرية ، وعظمة مصدرها ، وامتياز الشاعر على أقرانه بصفات

الإفراط في النزعات الفردية ، فأخذ يقرر في شدة بأن الشاعر كائن عاقل ، وأن الشعر فن معقول<sup>(١٦)</sup> .

من هذا يتضح لنا أن الإبداع الشعري عند الرومان كان صنعة فنية تقوم على الوعي ، والجهد الإرادي العاقل ، وأنهم يتفقون مع نظرية أرسطو ، على نحو يؤكد غلبة الاتجاه الأرسطي في تفسير عملية الإبداع .

## (٢)

وقد أخذت قضية الإبداع الشعري مكانا في التراث النقدي عند العرب ، وذلك لصلتها الوثيقة بتحديد مصدر الشعر ، أهو إلهام أم صنعة . وما ينمكس نتيجة لهذا التحديد من فهم لطبيعة الشعر ، وتوضيح لكثير من قضاياها .

ويمكن القول بأن النقد العربي القديم قد شهد الموقف نفسه الذي وقفه نقاد اليونان ؛ فظهر عندهم مصطلح الإلهام ، وارجاع مصدر الشعر إلى قوى غيبية كما كان الحال عند أفلاطون ، كما ظهر عندهم القول بالصنعة على النحو الذي عرف عند أرسطو ، لكن تفسيرهم للإلهام والصنعة كانت له طبيعة خاصة ، ترتبط بالرؤية العربية الإسلامية لإشكالية الإبداع الفني ، وهو ما سنحاول إبرازه من خلال تصور النقاد العرب القدماء .

لقد نبه هؤلاء النقاد - كغيرهم من الأمم - إلى أن لبعضهم قدرات لافتة للنظر على صياغة المعاني بطريقة متممة هي النفس وتحركها ، بوقعها الموسيقى ، وصنورها الفنية . وكان لابد من التساؤل عن مصدر هذه القدرات ، الذي يمد الشاعر بالصورة والأفكار ، ويجعله يفتن إلى العلاقات بين الأشياء ، ويرى بعين البصيرة أكثر مما يراه غيره .

وقد هداهم فطرتهم البسيطة إلى تخطل المصدر في قوة خارجية ، وجعوهوا إلى الشياطين .

وليس في هذا التصور غرابة أو دهشة ؛ فقد سبقهم أفلاطون في النظرة إلى الشعراء على أنهم مجرد قلة لما غلبه عليهم الألة ، ولذلك سلب كل جهد إرادي واع يمكن أن يقوموا به ؛ فهم مسلوبو الإرادة ، فاقدو الوعي ، وفي حالة جذب وهيام ونشوة في أثناء الإبداع .

وقد نقلت لنا كتب التراث النقدي أمثلة لبعض الشعراء الذين ذكروا شياطينهم وأطلقوا عليها أسماء محددة ، بل واختارهم بأنواع هؤلاء الشياطين الذين يمدونهم بالصور والمعاني .

يقول أبو هلال العسكري : «وكان كثير من شعرائهم يدعي أن له شيطانا يمد له الشعر ، منهم الفرزق ؛ كان يكنى شيطانه أبا البنين . ويقول أبو النجم :

وجدت كل شاعر من البشر  
شيطانه أنشئ وشيطان ذكر<sup>(١٧)</sup>

وعلى كل حال فقد اختفى القول بالإلهام مصدرا للإبداع الشعري ، وأن الشاعر يوحى إليه ، لأنه اصطدم بأسباب عقائدية ، منها أنه يسوى بين النبي والشاعر في تلقى الوحي من قوى غيبية ، حيث لم يفرق المسلمون بين الوحي الغيبي الذي يهب على الشعراء ، والوحي الذي ينزل على الأنبياء ، وهو ما أشار إليه أحد الباحثين المعاصرين في التراث النقدي (هو جرونييلوم) حيث يقول : «فلما جاء الإسلام اقتضى الوضع الجديد أن يميز الناس بين الوحي الذي يختص به النبي ، والإلهام الذي يتصل بالشعر ، وهذا حال دون رفع الشعر إلى مستوى الإلهام الصادر عن قوة لا إنسانية ، مثلما كان أفلاطون عند الإغريق يرى في الشاعر ترجمانا من الوحي الإلهي ، وأنه له استقلاله الذاتي عن ذلك الوحي»<sup>(٢١)</sup> .

وقد أدى اختفاء القول بالإلهام إلى ظهور مصطلح الصنعة قربنا لعملية الإبداع ، وأخذ القول بأن الشعر صنعة يعظم ويؤثر في كل الباحث المتصلة بالنظرية الشعرية ، وذلك عند واحد من النقاد القدماء الذين قرنوا بين الشعر والصناعة من ناحية المادة والصورة ، وكيفية الإبداع ، والتشكيل الفني ، حتى تحولت إلى عنوان للكتب ذاتها فظهر كتاب «الصناعات» ، والعمدة في صناعة الشعر ونقده .

### (٣)

ولكن صنعة الشعر وإبداعه لها سماتها الخاصة التي تختلف عن الصناعات العملية الأخرى بوصفها نتاجا للفكر والشعور معا ، وتزاوجا بين الموهبة الفطرية والثقافة المكتسبة في آن واحد . لذلك اهتم بها النقاد وحالجوها من جوانبها المختلفة ، فقد تحدثوا عن الدوافع التي تدفع الشاعر إلى الإبداع ، وتأثيرها النفسي في جودة الشعر وديمامته ، وتفاوتها في قدرتها على تحريك الشاعر ودفعه إلى التعبير .

«لذلك تحدثوا عن أثر البيئة وأشجارها ومناظرها في مهية الجور المناسب للإبداع ، وبينوا أهمية اختيار الوقت والمكان المناسبين للحظة الإبداع الفني ، ووصفوا الشعراء لحظات ميلاد العمل الفني ، والمعاينة التي يعانيها نفسيا وفنيا بما يكشف عن صعوبة الخلق الشعري ، وكيف أنه يستنفذ كل الطاقات الشعرية والإدراكية والنفسية ، وتحشد له جميع قوى الإنسان المبدعة ، بل إنهم حددوا بوضوح الخطوات التي يتبعها الشاعر في إبداع القصيدة .

إن دراسة هذه الجوانب تكشف عن رؤية متهاسكة لطبيعة الإبداع الشعري في التراث النقدي ، كما تفسح عن النظرة الناقبة إلى صناعة الشعر وتمايزها عن غيرها من الصناعات ، فهي تتم استجابة لعوامل نفسية داخلية ، وتؤثر فيها طبيعة الزمان والمكان ، وتتطلب حشدا للطاقات المبدعة في الإنسان ، ومن ثم فليس كل إنسان قادرا على هذه الصناعة ، لأنها لا تكتسب بالتعلم والممارسة وحدها ، بل لابد فيها من توافر اللياقة النفسية التي يهيئها المكان المناسب ، والزمان المناسب ، والدافع المناسب . فإذا أضفنا إلى كل

خاصة تؤهله للتعبير الشعري المميز ، وبذلك يختلف مفهوم الإلهام عند العرب عنه عند أفلاطون .

ويمكن القول بأن مصطلح «الإلهام» قد ورد في التراث النقدي لأول مرة عند الجاحظ ، ففي كتابه البيان والتبيين نجده يرى أن الشعر الجليل ما كان ولده البديهة والارتجال وكأنه إلهام ، وعكس الإلهام عنده هو الصنعة والتكلف . يقول الجاحظ : «وكل شيء للعرب إلهام هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ، وليست معاناة أو مكابدة ، ولا استماعة ، وإلهام هو أن يصرف وهمه إلى الكلام أو إلى رجز يوم الخصام فتأتيه المعاني لإرسالا ، وتنتال عليه الألفاظ انشلالا»<sup>(٢٢)</sup> .

وفي النظرة المتسارعة يمكن أن نحكم - بناء على النص - بأن الجاحظ يقف إلى جانب الإلهام ، ويرى الشعر انبعاثا عفويا تلقائيا يتم بغير جهد إرادي ، ولكن المتأمل لكتابات يري أنه في مواضع أخرى ينقل ألقولا تشيد بقيمة التجويد الفني ، وتعمل من قدر الروية والأناة ، فهو ينقل أبيات سويد بن كراع المعكل التي يتحدث فيها عن معاناته في إبداع الشعر ، والتي يقول فيها :

أبيت بأبواب القوافي كأنما  
أصافى بها سرى من الوحش نزعها  
أكالها حتى أعرس بعد ما  
يكون سحيرا أو بعيد فاجعها  
صوامي إلا ما جعلت أسامها  
عسا مربد تغشي نحورا وأفرها

ويعلق عليها قائلا : «ولا حاجة بنا مع هذه الفقرة إلى الزيادة في الدليل على ما قلنا ، ولذلك قال الخطيب : غير الشعر الخولى المحسك»<sup>(٢٣)</sup> ثم إنه ينقل ما يفيد الإشادة بالتجويد الفني : «ومم يمدحون الخلق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب وإلى إصابة هيون المعاني»<sup>(٢٤)</sup> .

ومعنى هذا أن الإلهام لا يبنى أن يفهم على أنه نوع من الفيض التلقائي ، أو الوحي الغيبي ، وإلهام هو نضج فني يبرز عن داخل العالم النفسي للشاعر بعد فترة من الكمون ، والتحصيل الثقافي ، والتأمل الواهي ، والإثارة النفسية ، وليس إشراقا يسطع على النفس فجأة .

ويبدو أن حديث الجاحظ عن الإلهام بمعنى البديهة والارتجال كان يقصد به الإشادة بالعقل العربي لا التنظير للشعر ، فالهدف من وراءه قومي لافني ، ذلك لأن الصراع بين العرب والشعوبيين كان قد أطل برأسه ، وبرز إلى السطح في القرن الثالث الهجري ، وأخذ كل فريق يتعصب لجنسه ، ويفاخر به في مجال الفكر ، فاندفع الجاحظ تحت ضغط الشعور بالانتماء العربي والإخلاص له إلى تأكيد تفوق الجنس العربي وقدرته الفطرية على البديهة والارتجال في مجال الفكر والفن .

من بعض ؛ فقد قال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الحريري :  
«مذاثحك لمحمد بن منصور بن زياد - يعنى كاتب البرامكة - أشعر  
من مرثيتك وأجود . فقال :  
كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما  
بون بعيد» .

وقد عقب ابن قتيبة على هذا الحول بقوله : «وهذه حدى قصة  
الكميت فى مدحه بنى أمية وآل أبي طالب ؛ فإنه كان يتشيع  
وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهووى ؛ وشعره فى بنى أمية أجود منه  
فى الطالبين ؛ ولا أرى حلة ذلك إلا قوة أسباب الطمع ، وإلثار  
النفس لعاجل الدنيا على أجل الآخرة»<sup>(٢١)</sup> .

إن هذه العبارة الأخيرة لابن قتيبة تشير إلى حقيقة مهمة هى أن  
صدق العاطفة لا يعنى بالضرورة إبداع شعر جيد ، وكذا لا يعنى  
بالضرورة إبداع شعر ردىء . وبعبارة أخرى ، فإن الشعر الجيد  
ليس هو الذى يتولد عن تجربة واقعية ؛ بل تكون التجربة المتخيلة  
أكثر فنية وإمتاعا ؛ فالكميت لا يصدر فى مدحه للامويين عن عاطفة  
صادقة ، لأنه يكرههم ، ومع ذلك فإن شعره فيهم أقوى من شعره  
فى الطالبين الذين يحبهم ويتشيع لهم ، وهذا يعنى أن التجربة الفنية  
شئ مختلف عن التجربة الواقعية ؛ فالعبارة إنما هى فى الحافز الذى  
يدفع الشاعر إلى تقمص الشاعر وقتلها وإبداعها .

وقد وضع القرطاجنى تفاوت البواعث فى تحريك انفعالات  
الشاعر للإبداع ، وأهمها الأمور التى لها اتصال بوجوده ، والتصاق  
بشاعره الخاصة ، كالوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل  
المألوفة<sup>(٢٢)</sup> .

ويرى النقاد القدماء أن هناك تجانسا بين كل غرض من أغراض  
الشعر ، والعامل النفسى الذى يثيره . يقول دجيل بن حل  
الحزامى : «من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ،  
ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة  
فبالاستبطاء»<sup>(٢٣)</sup> .

وهذا القول يدفعنا إلى مناقشة قضية على جانب من الأهمية ،  
تتمثل فى الصلة بين الانفعال النفسى الذى يحرك الشاعر والعمل  
الفنى الذى يبدعه ؛ فهل العمل الفنى يمثل انعكاسا لنوع الانفعال  
الذى أثاره ؟

إن الذى نذهب إليه أن العمل الفنى ليس بالضرورة مطابقا  
للانفعالات النفسية ؛ لأن دور هذه الانفعالات ينتهى حين يبدأ  
الشاعر صياغته اللغوية ، ويكون فى حالة بناء فنى لها ، ولا شك أن  
البناء الفنى للشاعر يختلف عن المظاهر ذاتها ؛ فالشعر ليس تعبيرا  
حرفا عن الأحاسيس الشخصية ، أو العواطف الذاتية ؛  
فالأحاسيس الشخصية والعواطف الذاتية لا قيمة لها فى الفن  
الحقيقى الذى يعبر عن العاطفة الإنسانية العامة ، حيث تمتد رؤيته  
إلى الأفق الإنسانى الرحب ، وتتجه إشارته إلى الأفكار التى تتولد  
عن العلاقات بين الأشياء والإدراك الموضوعى للمعاني . ويدعم  
هذه النظرة أن الشاعر لا يبدع شعره فى حيا العاطفة ، وتوهم

هذه العوامل السابقة وجود الطبع المصقول بالثقافة والذكاء ،  
وضمحت لنا ماهية الإبداع الشعري .

لقد أدرك النقاد العرب أن الشعر لا ينبعث من فراغ ولا يصدر  
عن تجريد ، وإنما يصدر عن نفس جيلشة يشق المشاعر ، تعاني من  
القلق ، وتتخذ موقفا معينا من الحياة يعبر عن رؤيتها الخاصة ، وما  
تحس به من آلام وآمال ، ونوازع وتطلعات .  
وبناء على هذا الإدراك فإن نوع الشعر لا يفيض فجأة ، وإنما  
لا بد من بواعث تثيره وتحركه ، وتجعله يتدفق بالعطاء ، ويسخر  
بآيات الفن .

وقد حدد ابن قتيبة هذه البواعث حين قال : «وللشعر دواع  
تحت البطء وتحت المتكلف ؛ منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها  
الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب»<sup>(٢٤)</sup> .

وهذه الدواعى التى حددها ابن قتيبة تتمثل فى مقتضيات  
خارجية ، كالطمع الذى يدفع الشاعر إلى المديح ، أو الغضب  
الذى يدفعه إلى الهجاء ، ومقتضيات داخلية ، كالشوق الذى يعبر  
فيه الشاعر عن عواطفه تجاه من يحب ، والشراب الذى يؤثر بخلق  
جو من السعادة الوهمية فينشئ الشاعر ويصف شعوره السعيد .

أما الطرب فهو نوع من المتعة الفنية التى يحسها الشاعر وينفعل  
بها ؛ وقد تتحقق من سماع صوت جميل ، أو موسيقى شجية ، أو  
رؤية منظر طبيعي خلاب . وهذه الأشياء قد تؤثر فى نفس الشاعر  
المرهفة فثيرة للإبداع ، غير أن الإبداع لا يكون عملا مباشرا هو  
بمثابة رد فعل لهذه الانفعالات ؛ وإنما يبدأ الشاعر إبداعه بعد أن  
تهدا عواطفه وتستقر .

وينبنى ألا نفهم أن المقتضيات الخارجية التى تدفع الشاعر إلى  
المديح أو الهجاء منفصلة عن مشاعره الذاتية ، بل إنها تتحول فى  
وجدانه إلى مقتضيات داخلية ؛ وهذا هو معنى التجربة الفنية  
للشعر .

وقد وضع حازم القرطاجنى فى القرن السادس الهجرى طبيعة  
هذه البواعث ، وأنها بمثابة تأثرات وانفعالات نفسية تستثار نتيجة  
لأمور تعرض للشاعر ، قد تكون سارة فتنبسط لها النفس ، وقد  
تكون كئيبة فتنبض لها ، كذلك قد تسعد النفس بالاستغراب  
والتعجب الذى يحدث نتيجة لحدوث تألف وتوازن بين الأشياء ،  
وقد تنقبض للتحويل من مأل سار إلى مأل غير سار ، وقد تكون  
النفس بين حين وآخر تتعرض للأقوال الشاجية التى تؤثر فيها ويمزها  
لكونها تترجح لها من جهة ، وتكثر لها من جهة أخرى<sup>(٢٥)</sup> .

ومعنى هذا أن الشعر ينبعث من نفس الشاعر نتيجة للانفعالات  
النفسية المثارة ، سواء كانت هذه الانفعالات مما ييسط النفس  
ويؤنسها بالسرور والرجاء والاستغراب ، أو يقبضها بالكآبة  
والخوف ، والتحويل من السعادة إلى الشقاء .

والدواعى النفسية التى تحرك عملية الإبداع ليست كلها فى  
مستوى واحد ، بل بعضها أقدر على تحريك الشاعر وإيقاظ مشاعره

وليس الزمن وحده الذى يشكل قيمة فى إبداع الشعر ، بل إن المكان المناسب له القيمة نفسها فى تنشيط خيال الشاعر ، واستنفار ملكاته المبدعة ، يقول الأصمعي : «ما استدعى شارد الشعر بمثل الماء الجارى ، والشرف العالى ، وللكان الخضر الخالى» (٣١) .

فللأمة والحضرة والرواى الطيبة الهواء هى فى نظر النقاد العرب أماكن طبيعية من شأنها تفجير طاقات الإبداع ، ومنح الشاعر إحساساً بالجمال يحقق له الراحة النفسية اللازمة لاحتشاد ملكاته .

وقد أضاف ابن خلدون عنصراً جالياً آخر ، تمثل فى منظر الأزهار التى تحمل عملها الساحر فى وجدان الشاعر ، حيث يقول : «ثم لابد له (أى الشاعر) من الخلوة ، واستجادة المكان المنظور من المياه والأزهار» .

ولا يكتفى ابن خلدون بالرأى الحسن ، بل يرى أن المسموع الحسن الذى يتجلى فى الأصوات الجميلة المنبعثة من صوت الطيور ، وحرير الماء ، وحفيف الأوراق ، وهمسات الأزهار ، تثير قريحة الشاعر ، وتنشط ملامح سروده «وكذا المسموع لاستنارة القريحة ، وتنشيطاً بلامذ السرور ، ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جمال ونشاط ، فذلك أجمع له ، وأنشط للقريحة» (٣٢) .

إن الحرص على اللياقة النفسية ، واعتدال مزاج الشاعر ، وتوليد وسائل الإمتاع البصرى والسمعى ، أمر مطلوب لعملية الإبداع الفنى ، ولهذا الارتباط الوثيق بين الإبداع والحالات النفسية قد مر على الشاعر أوقات عصيبة يتوقف فيها عن الإبداع . وللشعر تارات يبعد فيها قريحته ، ويستصعب فيها رثاه ، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات ، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض الغريزة من سوء غذاء أو خاطر قهمل (٣٣) .

والإبداع الفنى - عند النقاد العرب القدماء - ليس عملاً سهلاً ، مقدور كل فرد أن يقوم به ، وإنما هو عمل معقد مركب من أمور متعددة ، لا يقدر عليه غير الموهوبين من البشر ، الذين تمسوا بطناعة الشعر ، وفهموا تقاليده وأسواره . لذلك يروى ابن رشيق عن بعض النقاد قولهم «عمل الشعر على الحافق أشد من نقل الصخرة» ، وقولهم : «إن الشعر كالبحر» أهول ما يكون على الجاهل ، أهول ما يكون على العالم ، وأثعب أصحابه قلباً من حره حق معرفته (٣٤) .

وهناك الروايات التى تصف الشعراء فى لحظات الإبداع ، وتكشف عن مدى المعاناة والجهد الذى يبذل فى سبيل إخراج العمل الفنى إلى الوجود . إنه صراع مرير بين الشاعر والمعنى الذى يقبض عليه بخياله الوثاب ، وبين المعنى واللفظة الشعرية المناسبة .

لقد وصف الرواة حالات الشعراء ، ومنهم جرير والفرزدق وأبو تمام ، فى لحظات الإبداع الشعرى . ومع التحفظ على صحة هذه الروايات ، فإنها تكشف عن الرؤية النظرية لطبيعة هذا العمل الشاق ، فقد قالوا «كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً يشعل سراجاً ، ويعتزل ، وربما علا السطح وحده فاضطجع

الإحساس ، ولكن بعد أن تهدأ للشاعر ، وترسب فى الأحقاد تستعد فى حالة من السكون والتأمل .

غير أن هذا التفسير للصلة بين الانفعالات النفسية والإبداع الفنى ينبغى ألا يقلل من أهمية اتجاه القدماء نحو تفسير الإبداع على أسس نفسية ، فذلك لأنه اقتراب من عالم الشاعر المتميز وذاته المتفردة ، على نحو يوحى بأن صناعة الشعر أو إبداعه لها طابعها الخاص من حيث ارتباطها بمشاعر الإنسان الحية ، أو لنقل - بتعبير آخر - رؤية العالم الخارجى من خلال العالم الذاتى للشاعر .

ولعل فى قول أحد القدماء بأن الشعر جشاش الصدر أبلغ تعبير عن حقيقة صناعة الشعر ، وأنها تنبع من داخل الإنسان قبل أن تكون توجيهاً من خارجه ، فقد سئل أحد البلغاء : «ما هذه البلاغة التى فيكم ؟ فكان جوابه شيئاً عجيباً به صدورنا على ألسنتنا» (٣٥) .

وهذا القول يعنى أن الشعر فن إنسان ينبثق من قلب الإنسان بعد أن يتفعل به ويتأمله ، ويعايشه ، ويتضج فى داخله .

وإذا كان للعوامل النفسية كل هذا التأثير فى تدفق روافد الشعر ، فإن اختيار الوقت المناسب للإبداع يؤثر أيضاً فى قدرة الشاعر على الإمساك بالمعاني المظلمة . ومن ثم فينبغى على الشاعر أن يختار الوقت المناسب لعملية الإبداع ، فلا يكره نفسه على العمل فى وقت يكون فيه مرهقاً ، أو مشغولاً ، أو مغموماً . يقول بشر بن المعتمر فى صحيفته : «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها ليالك» (٣٦) .

ومثل هذا القول نجده فى وصية أبى تمام للبحترى : «يا أبا عبادة ، تحير الأوقات وأنت قليل الموم ، صفر من الصوم ، واعلم أن العادة فى الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه فى وقت السحر ، وذلك أن النفس قد أخذت حفظها من الراحة وقسطها من النوم» (٣٧) .

وقد وضع ابن قنبة الأوقات التى يكون فيها الشاعر أكثر ميلاً للإبداع ، وأقوى استعداداً للحفظات الميلاء الفنى ، وذلك حين قال : «وللشعر أوقات يسرع فيها أتية ، ويسمح فيها أتية ، منها أول الليل قبل نفثى الكرى ، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها الخلو فى الحبس والمسبر ، وهذه العمل مختلف أشعار الشاعر» (٣٨) .

ونلاحظ أن هذه الأوقات هى التى يكون فيها الإنسان مستجعماً لقواه الشعورية والإدراكية ، بحيث يكون قادراً على حشد ما ونوحيها لصناعة الشعر . على أن هذا القول لا يمثل قاعدة عامة يأخذ بها كل مبدع للفن ، لأن هناك من يمتلكون قدرة هائلة على التركيز والتأمل فى أوقات الليل المتأخرة ، وبين الضجيج والزحام ، فكل فنان له طريقته الخاصة فى التأمل ، ووقته المناسب فى الإبداع ، بل لنقل : إن عملية الإبداع ذاتها قد تنمرد على الوقت ، وتخرج على الانضباط الصارم ، لأنها نشاط إنسان يأبى الخضوع للقولب الجامدة ، والقيود الثابتة ، ولكن يبقى للقدماء فطنتهم فى مراعاة الزمن الذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأحوال النفسية للمبدع .

ويقول الشاعر كل ما عنده في أبيات متفرقة ، تبدأ المرحلة الثالثة ، مرحلة التوفيق بين الأبيات بحيث تكون نظاما متسقا ، فيجتمع كل ماتشت منها في سلك جامع .

ثم تبدأ المرحلة الرابعة بتنقيح الشعر وتنقيحه ، فيبدل الشاعر الألفاظ والأبيات بما يبرز حذقه ومهارته الحرفية ، كالنساج والنقاش وناظم الجواهر .

أما حازم القرطاجي فقد فصل القول في الإبداع الشعري ، ووضع العوامل التي تساعد في تنشيطه ، والمراحل المتعاقبة التي يتم بها . ويبدو أنه استوعب كل ما قبل ، واستطاع أن يقدم نظرية متعاضدة لكيفية الإبداع .

إن الإبداع عنده وليد حركات النفس ، أي وليد الانفعالات النفسية التي تصور النفوس بين بسط وقبض . وهذه الانفعالات تتنوع عنده إلى بسائط ومركبات ، تتضمن الانزياح للأمر السار ، والارتخاض للأمر الحزين ، وماتركب منها ، وهي الطرق الشاذة التي يقع تحتها كثير من المشاعر كالاستغراب ، والاعتبار ، والغضب ، والنزوع ، والرجاء .

وفي رأى القرطاجي أن إبداع الشعر لابد له من مهيآت تتصل بالبيئة الخارجية ، وقوى تتصل بالمسلكات الإنسانية ، فهو عملية مركبة متجانسة ، تحتاج إلى حشد كثير من العوامل الداخلية والخارجية . وتتمثل العوامل الداخلية في مجموعة قوى النفس ، وهي المحافظة التي تحفظ الصور والمعاني ، والمآثرة التي تتولى عملية التمييز بين الأساليب والتصورات ، وتتقن منها ما يلائم الموضوع ، والصناعة التي تتولى عملية الترتيب والتنسيق والتأليف بين عناصر الصناعة من لفظ ومعنى .

وفصل القرطاجي عمل هذه القوى في معلم دال على طرق العلم بقواعد الصناعة المنظمة التي تقوم عليها مبان النظم ، وهي قوى عشر ، أفاض في بيان عملها ، وذكر المراحل المتعاقبة التي تقوم بها في الإبداع الشعري<sup>(٣٧)</sup> .

وفهم عملية الإبداع على هذا النحو المنطقي الصارم بطور مع فهم هذا الناقد الكبير لقوى النفس ، كما يلتقي مع فكر ابن سينا الذي يرى النفس تحفل بقوى عدة ، تؤثر في الخلق الفنى ، منها القوى المحافظة ، أو التذكيرة ، وهي التي تحفظ المعاني ، وتسمى المحافظة لصيانتها ما فيها ، ومتذكيرة لسرعة استعادها لاستبانتها ، والتصورية تستعيد إياه إذا فقد ، وهي لا تقوم بدور إيجابي في تشكيل المعاني وتمييز الأساليب ، ولكن في استحضار الخيالات والأساليب ، وانتقاء ما يصلح للموضوع هو من اختصاص القوى المتخيلة ، التي تمثل القوى المآثرة عند القرطاجي .

إن هذا التحديد المنطقي للإبداع الفنى ، وهذا المستوى من التقسيم والتفريع والتشقيق ، سواء كان ذلك عند ابن طباطبا العلوى أو عند حازم القرطاجي ، يفقد الإبداع الشعري طابعه الكلى التميز ، لأنه لا يتم على مراحل لكل مرحلة غايتها المحددة ، ولا يتسلسل على هذا النحو ، بل يتم في وعى الشاعر بتعاون كل

وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه . ويحكى أنه صنع ذلك في قصيدته التي أحرس بها بنى غير . ورووا أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال ، ويطوف الأودية والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قهاده<sup>(٣٨)</sup> .

ودروا من أي غمام قصة يبدو عليها الاختلاق ، لتوضيح مدى ما يعانيه الشاعر لحظة الميلاد الفنى .

ومعنى هذا أن إبداع الشعر جهد وصنعة ، يستلزم حشد الطاقات الشعرية ، والإدراكية ، والتخيلية .

#### (٤)

ومن النقاد العرب الذين أولوا قضية الإبداع الشعري اهتماما خاصا اثنان : أولهما من نقاد القرن الرابع الهجرى ، يستقى مصادره من منابع عربية خالصة ، هو ابن طباطبا العلوى ، وثانيهما من نقاد القرن السادس ، يسترفد مادته من منابع يونانية ، هو حازم القرطاجي .

لقد تسلطت النزعة التعليمية على ابن طباطبا ، وهو يقنن للشعراء طريقة نظمهم للشعر ، فوضع لهم بناء القصيدة ، التي تتم على مراحل منفصلة ، كل مرحلة مستقلة عن الأخرى على نحو يدل على أن تأثير مفهوم الصنعة العملية قد ألقى ظله على فهمه لإبداع القصيدة برمته .

يقول ابن طباطبا : وإذا أراد بناء قصيدة فليخص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه ، أثبتته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإن كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى مت ، ويرد كل لفظة مستكرهة سهلة نفية .

وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضادا للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثانى منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله<sup>(٣٩)</sup> .

إن قراءة النص تشعرنا أننا أمام معلم يأخذ بيد الشاعر المبتدىء ليلفنه أصول صنعته ، وكيف يصنعها خطوة خطوة ، فيستحضر المعاني في الفكر نثرا ، ثم يستحضر الألفاظ ، ويعد الوزن والقافية ، ثم تبدأ المرحلة الثانية بإبداع البيت الذى يعبر عن المعنى دون ترتيب وتنسيق ، بل كيفما اتفق . وحين تتم هذه المرحلة ،



والموضوعيون يخلقون أهمية كبرى على بناء الغالب الشعري ،  
ويرون في الشعر فنها وصنعة وجهها أشبه بالجهد الذي يتم في  
عالم للملح .

وهذه النظرة كأنها نجدما عند الرمزيين ؛ فهم لا يقولون بتعطيل  
الوحي في أثناء الإبداع الفني . يقول الدكتور محمد فترج أحمد ،  
أحد الباحثين في المذهب الرمزي : «عل أننا نعتقد أن الفكر - وهو  
وليد الوحي - لا يفسد الفن الشعري ، على شريطة أن يستطيع  
تحويل الفكرة الواحية إلى صورة موحية تكشف عن الفكرة  
ولا تقررها تقريرا برهانها جامدا . ثم إن تعطيل الوحي هو في حد  
ذاته عمل إرادي يحتاج إلى كثير من الرياضة والتدربة والمكابدة ، كما  
أن كل عمل فني بحاجة إلى قدر من الوحي والتخطيط والإدراك  
الكل ، على الأقل في مرحلته الأولى ، حين يكون ما يزال فكرة  
خائمة أو شعورا مبهما يحاول التكوين والانبثاق ، وإلا كان الفن  
إفرازا تلقائيا لا جهد فيه ولا إبداع ، وهو أمر لم يقل به حتى أحرص  
الرمزيون على تعطيل الوحي»<sup>(٦٠)</sup> .

## (٦)

وإذا تركنا مجال النقد الأدبي إلى مجال الدراسات النفسية وجدنا  
المجاهات كثيرة في فهم طبيعة الإبداع الفني بعامة والشعر بخاصة .  
ولا نريد التوغل في هذه الدراسات وشرح نظرية النساس عند  
فرويد ، والإسقاط عند يونج ، والحدس عند برجسون ، وإنما  
يكفيها في بيان ما نهدف إليه أن نتحدث عن المجاهات أصليون في  
تفسير عملية الإبداع : أحدهما يقول : «بالتلقائية» والثاني يقول  
«بالإرادة» .

والقائلون بالتلقائية يرون الشعر فيض إلهام ، ويعرفونه بأنه  
«صدمة كالانفعال ، أو إشراق الذهن وتنبهه ، الذي ينظر إليه كأنها  
هو آت مما وراء الطبيعة . فهو - في نظرهم - انبثاق عفوي تلقائي  
غير متوقع ، يأتي بعيدا عن حكم الإرادة ، وسيطرة العقل . ووجهة  
النظر هذه تعد امتدادا ناميا للاتجاه الأفلاطوني ، الذي يرى في  
الشعراء مجرد نقلة لما عليه عليهم الألهة ، وأنهم يخلقون الوحي ،  
وينطقون بما جاء به في عفوية وتلقائية ، أي عن إلهام يخلو من عنصر  
الإرادة والفكر .

أما القائلون بالإرادة فإنهم يرون الإبداع الشعري عملية إرادية  
عاقلة ، وجهها صناعيا موجها . وقد خالي بعض زعماء هذا  
الاتجاه ، فتصوروا الإبداع موجها من ألفه إلى ياله ، وأن الشاعر  
يتصور موضوعه ، ويخطط لتفنيده ، ويقرر من البداية  
ما سيفعله»<sup>(٦١)</sup> .

## (٧)

إن من يتأمل في وجهات النظر التي أسلفنا القول فيها ، سواء  
أكان ذلك بالنسبة إلى النقاد أم علماء النفس ، ويقارن بينها وبين

القوى الشعورية والإدراكية في وقت واحد ، وتلك طبيعة الخيال  
الشعري .

«إنه يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز  
بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائلة ،  
أو انفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل  
متعاقبة منفصلة . وكما يقول «هيوم» : «إن العقل القوى الخيال يقبض  
على الأفكار المهمة للقضية أو اللوحة ، ويوحد ما بينها في وقت  
واحد . وهو إذ يعمل في فكرة واحدة ، يعمل في الوقت نفسه في  
باقي الأفكار ، ويعملها تبعا لملامحتها بهذه الفكرة ، دون أن ينسى  
إطلاقا علاقات هذه الأفكار بعضها ببعض» .

وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التي تسري في  
جميع أجزاء جسده على الفور ، فتبدى أفعالها الحرة في شكل  
التواءات تتحرك في وقت واحد صوب المجاهات مضادة»<sup>(٦٢)</sup> .

## (٨)

واهتمام النقاد العرب القدماء بتأصيل قضية الإبداع الشعري على  
هذا المستوى من الشمول والتنوع يدل على وعي نظري ناضج ،  
وتصور متماثل لهذه القضية الغامضة ، التي لم تحسم بعد حتى  
عصرنا الحديث ، على الرغم من أنها عولجت بتوسع وإفاضة في  
كتابات النقاد وعلماء النفس المعاصرين ، الذين حاولوا تقديم  
تفسيرات تضيء جوانبها الضبابية . وحتى نعرف قدر نقادنا  
القدماء ، ومدى إسهامهم في تأصيل النظرية النقدية فيما يتصل  
بإشكالية الإبداع الشعري ، نقوم بتوضيح وجهة نظر أصحاب  
المذاهب النقدية الحديثة في هذا الجانب الجوهري من جوانب النظرية  
الشعرية .

إن أصحاب المذهب الكلاسيكي يرون أن الفن جهد إرادي  
عاقل ، يستلزم مهارة فنية عالية ، ومعاناة مستمرة في تشكيله على  
نحو ما . وأتباع المذهب الرومانسي يقولون بأن العملية الشعرية تتم  
في حضور العقل ، وتستلزم حشد الطاقات الذهنية والنفسية  
والتعبيرية . فحين نقرأ قول وردزورث : «إن كل شعر جيد إنما هو  
انسياب تلقائي للمشاعر القوية» ، يجب ألا نخدع ونتوهم أن  
الشعر عنده فيض طبيعي للمشاعر ، يتم في عفوية وتلقائية ؛ لأنه  
يصف في موضع آخر قوله : «لقد قلت : إن الشعر انسياب تلقائي  
للمشاعر القوية ؛ إنه يصدر عن العواطف التي تستعد في حالة  
سكونية ؛ وهناك يتم نوع من التأمل في هذه المشاعر ، تخفى فيه  
تلك السكونية بالتدرج ، وتحمل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة  
التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه ، حيث تحتل هذه  
العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل . في مثل تلك الحالة تبدأ كتابة  
الشعر العظيمة عادة ، وفي حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه  
العملية»<sup>(٦٣)</sup> .

ويتناء على هذا الفهم التابع من فقه النصوص واستنتاجاتها ، نستطيع القول بأن النقاد العرب القدماء كانت لهم نظرية أصيلة في الإبداع الفني ، وأن هذه النظرية تقوم على أن إبداع الشعر عملية إبداعية تعتمد على الوعي الدائم ، والمعاناة المستمرة ، والنظرة العقلية الناقدة ، واللياقة النفسية العالية ، وأنها في النهاية وليدة تفاعل خلاق بين القوى الفاعلة داخل نفس الإنسان .

طبيعة الإدراك العربي لإشكالية الإبداع الشعري، يتضح له مدى أصالة هذه النظرة ونفاذها ؛ فهي وسط بين القائلين بالإلهام والقائلين بالإرادة ؛ لأنها ترى الإبداع الشعري مرتبطاً بالطبع والإطار الثقافي ، كما أنه يتم بالجهد الإرادي الواعي ، وينبعث عن عوامل نفسية ، وأنه من ثم - يرتبط فيه الإحساس بالعقل ؛ أي أنه يتم في حضرة الشعور والعقل معا .

### الهوامش

- ٢١ - دراسات في الأدب العربي ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، مكتبة الحياة ، بيروت .
- ٢٢ - الشعر والشعراء ، ت . أحمد شاكر ، ط دار المعارف ، ج ١ ص ٧٨
- ٢٣ - انظر ، مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن طويزة ، ط دار النشر التونسية ، ص ٢٤٩ .
- ٢٤ - الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٧٩ .
- ٢٥ - انظر ، مناهج البلغاء ص ٢٤٩ .
- ٢٦ - المصنف لابن رشيق ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط بيروت ج ١ ص ١٢٢ .
- ٢٧ - البيان والتبيين ج ١ ص ٩٣ .
- ٢٨ - السابق ، ج ١ ص ١٢٦ .
- ٢٩ - المصنف ، ج ٣ ص ١١٤ .
- ٣٠ - الشعر والشعراء ، ص ٨١ .
- ٣١ - السابق ، ص ٧٩ .
- ٣٢ - المقدمة ، ج ٤ ص ١٤١ .
- ٣٣ - الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٨٠ .
- ٣٤ - المصنف ، ج ١ ص ١١٧ .
- ٣٥ - السابق ، ج ١ ص ٢٠٧ .
- ٣٦ - حيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز المقنع ، ط دار العلوم ، الرباط ، ص ٨
- ٣٧ - انظر ، مناهج البلغاء ، ٢٠٠ - ٢٠١ .
- ٣٨ - انظر جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ، ط دار الثقافة ، ص ٧٧ ، ٧٨
- ٣٩ - محمود الربيعي ، في نقد الشعر ، ص ٩٥
- ٤٠ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط . دار المعارف ١٩٧٧ م
- ٤١ - انظر ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ١٨٦ وماعدها

- ١ - مصطفى سويك ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، طبع دار المعارف ، ص ١٧٨ .
- ٢ - أيون أوجن الإلياذة من هاورات أفلاطون ، ترجمة سهر القلماري ، ومحمد صقر خلفا ، ص ٣٧ .
- ٣ - محمد هنيان هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ط . دار هبة مصر ص ٢٢ .
- ٤ - الأسس الفنية للنقد الأدبي ، ط دار المعرفة ١٩٥٨ ص ٧ .
- ٥ - فن الشعر ، أرسطو ، عبد الرحمن بدوي ، ط دار الجليل ، بيروت ص ١٢ .
- ٦ - قواعد النقد الأدبي ، ص ٩٧ .
- ٧ - محمود الربيعي ، في نقد الشعر ، ط دار المعارف ، ص ٢٩ .
- ٨ - قواعد النقد الأدبي ، ص ٩٦ .
- ٩ - هوراس، فن الشعر : ت . لويس عوض ، ط . النهضة المصرية ، ١٩٤٧ ص ٥٤ .
- ١٠ - السابق ، ص ٦١ .
- ١١ - السابق ، ص ٨٦ .
- ١٢ - قواعد النقد الأدبي ، ص ١٤٦ .
- ١٣ - ديوان المعاني ، ط . القنسي ، القاهرة ١٣٠٢ هـ ص ١١١ .
- ١٤ - البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندور ، ط . المكتبة التجارية ١٩٣٢ ص ٢٢ .
- ١٥ - القرشي ، جبهة أشعار العرب : ج ١ ص ٦٢ .
- ١٦ - انظر ، لسان العرب لابن منظور ، والقاموس المحيط ، مادة جهنم .
- ١٧ - ديوان إحسان بن ثابت ، ت . سيد حنفي ص ٣٩٦ - ٣٩٧ .
- ١٨ - البيان والتبيين ج ٣ ص ٢٨ .
- ١٩ - السابق ، ج ٢ ص ١١ .
- ٢٠ - السابق ، ج ١ ص ١٣٥ .

# العملية الإبداعية

## من منظور تأويلي

### سحر مشهور

#### مقدمة :

لقد تبدت الدراسة التي تدور حول تعريف العملية الإبداعية من منظور النقد الاجتماعي الأدبي بتركيز خاص دراسة حرية بعض الشيء ، بل عبثة إلى حد ما ، فهي لا تحاول أن تعطي تفسيراً محدداً لمفهوم العملية الإبداعية ، ولا تحاول أن تقدم تنظيراً ما لشكل العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجتمع . إنما تحاول هذه الدراسة أن تقترب من مفهوم السلوك الإبداعي من منطلق فلسفي تأويلي عام ، يتعامل مع « النظريات المطلقة » في تفسير الأشياء بكثير من الحذر ولكن بقدر كبير من التفهم . وتتناول هذه الدراسة مشكلة « تأليه » النظريات الفكرية المتوارثة ، التي يتداولها كثير من الباحثين والمفكرين - في مختلف ميادين الفكر الإنساني - بنوع من القدسية أو التسليم المسبق ، وكأنها قد جاءت من عالم فوق لا يخضع لقانون النسبية التاريخية . ولا يتناول مجال النقد وعلم الاجتماع الأدبي الناشئ من هذه النظريات المطلقة و « القدسية » ، التي تضع مخطوطاً فكرية مسبقة للحكم على العمل الأدبي .

بالرغم من أن عدداً من الفلاسفة وغيرهم قد تناولوا موضوع النسبية التاريخية، ونهبوا إلى أن المجتمعات الإنسانية هي من صنع البشر لا من صنع الآلهة ، فإنهم - بالرغم منهم - قد وقعوا في أسر تلك النسبية التاريخية فيما صاغوه من نظريات ورؤى « مكتملة » لتفسير ماهية الوجود الإنساني . ولا أقول بالرغم منهم بمعنى أن هناك من يستطيع أن يجاوز تلك النسبية التاريخية ، بل على العكس تماماً ، فإن الحياة الإنسانية بمعناها الوجودي الرحب تبدأ وتنتهي من هذه النسبية التاريخية . إنما يتوهم بعض المفكرين أنهم يستطيعون أن يتحدثوا عن النسبية الوجودية « كما تحدث للاخريين من الناس » ولا يستطيعون أن يتبينوا أنها تحدث لهم « بالضرورة » بما هم بشر . ويزور الزمن تكسب النظريات الفكرية خاصية القدسية ، وتخرج من حيز النسبية لتتحدى ثوب « الخلود الفكري » . وكما يرى إيمارد سميد فإن النظريات العظيمة تكسب شيئاً من السلطة التي تستدعي الاحترام والتبجيل ، ليس من أجل « مطلقية » محتواها الفكري ، ولكن لأن هذه النظريات إما لدهمة أو ذات « هبة » ، يتوارثها الناس عبر الزمن ، أو تبدو كأنها لا زمن لها ، ويتناقلها العلماء والمفكرون بتسليم قلبي<sup>(١)</sup> .

في المرحلة الكلاسيكية ، وكتابات لوى ألتوسير وبيير ماشيري ونيرى إيجلتون في المرحلة المعاصرة . وبالرغم من أن المعاصرين قد أبدوا قدراً كبيراً من المرونة في تطبيق النظرية الماركسية في دراسة التفاعل بين الأدب والمجتمع فإنهم جميعاً - سواء أكانوا كلاسيكيين أم معاصرين - يشتركون جميعاً في شعار إيديولوجي منهجي واحد ، يجعل من الحكم على العمل الإبداعي « رؤية مسبقة » تنسحب على جميع الأعمال الأدبية التي ظهرت والتي لم تظهر أيضاً !

وإذا اقتربنا من موضوع الدراسة فس نجد أن الاتجاهات الفكرية المربضة السائدة في مجال علم الاجتماع الأدبي الناشئ قبل نحو تلك الصيغ والقوالب الفكرية المسبقة ، التي « تحكم » التفاعل بين النص الأدبي والمجتمع ، وكان العملية الإبداعية هي « نمط سلوكي » واحد ومتكرر ، يستلزم بالضرورة أن يمر بالراحل الارتقائية نفسها . هذا المجال الحديث نسبياً يهيمن عليه هيمنة شبه مطلقة المدرسة الماركسية ممثلة في كتابات جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان ( في أعماله المبكرة )

مخزونه الثقافي والقيمي والمعرفي (Stock of Knowledge) الذي يتميز بالتجديد والنمو الدائمين ، لذا يجب أن نعدل السؤال القائل : ماذا يحمل النص الأدبي من رسالة ؟ إلى : ماذا يحمل النص من رسالة ؟ ولماذا ؟ وفي أية لحظة وجدانية وشعورية ؟ والشئ نفسه ينطبق على محاولة فهم العملية الإبداعية نفسها ، فهي « تتراءى » لبعض المفسرين ( أو حتى لبعض المبدعين ) في شكل مراحل ومحطات من النشاط الذهني والنمو الوجداني . ولكن هذه النظريات لا تتعدى أن تكون استقراءات « ذاتية » للعملية الإبداعية . الفهم ، كما يرى جادامر ، هو عملية دائرية تتداخل فيها الأفاق ، وليس عملية أفقية أحادية الاتجاه . لذا لا يصلح أي منهج فكري إيديولوجي - مهما كان « علميا » أو « موضوعيا » - أن يصدر أحكاما نهائية مسبقة فيما يختص بالنشاط الإبداعي ( وفي كل مجالات الفكر الإنساني ) . والمنهج التأويل الفلسفي في النهاية لا يقوم بأية محاولة لمجاوزة النسبية المكانية والزمانية ، بل على العكس ، فإنه يرى أن الذاتية هي عنصر وظيفي في أية عملية تفسيرية .

وتنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : القسم الأول منها يقدم نقدا عاما للمنهج الإيديولوجي « الشعاري » في دراسة العلاقة بين النص الأدبي والمجتمع ، مع تركيز خاص على المدرسة النقدية الماركسية . أما القسم الثاني فيتعامل مع المشكلة نفسها على نطاق أضيق ، وهو تحليل العملية الإبداعية في ضوء التفسيرات الموضوعية . ثم يعرض القسم الأخير المنهج التأويل الفلسفي من خلال أفكار هايدجر وجادامر .

## القسم الأول : « وثنية النظريات »

تناول كثير من المفكرين أمثال فيرر وماركس وهومرل وشولتز وغيرهم موضوع النسبية التاريخية . وقد ظهرت الإرهافات الأولى لهذا المنحى الفكري على أيدي مفكرى عصر النهضة ، الذين ثاروا على ديكتاتورية السلطة الدينية الحاكمة في القرون الوسطى ، فقد انتبه هؤلاء المفكرون إلى أن التمرد على نظام الحياة الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي ساد على مدى قرون طويلة في أوروبا ليس « بجرمة » ، لأن هذا النظام من صنع السلطة الحاكمة المطلقة ، وليس من صنع الآلهة ، والأفراد يتعاملون في أي مجتمع من المجتمعات مع الواقع الثقافي الاجتماعي بوصفه حقيقة « مسلما بها » ، وكأن الحياة بشكلها القائم - عاداتها وتقاليدها - تتركبها القيم والأخلاق ، مؤسساتها الاجتماعية - هي الصورة « الطبيعية » للحياة . وفي مواقف الحياة اليومية النمطية يتعامل الأفراد بعضهم مع بعض على أسس سلوكية مألوفة إلى حد كبير ، ومشاركة فيما بينهم . هذا القدر من التوقع المسبق للسلوك النمطي هو الذي يعطى الحياة هذا الإيham « بالطبيعية » التلقائية . ولكن الحياة برغم ذلك تتطور وتتغير ، فكيف يتم ذلك ؟ كما يعبر ألفريد شولتز ، فإن الفرد لا يقوم فقط باستقبال التجارب اليومية ولكنه يشارك في تطويرها وارتقائها من خلال مخزونه المعرفي (Stock of Knowledge) الخاص . ومع كل

ومشكلة هذا النوع من النقد الأدبي ، الذي أسميه بالنقد « العقائدي » ، أنه دائما يبحث عن « شئ ما » داخل أي عمل أدبي ، الأمر الذي يستبعد ابتداء تفسيرات أخرى ممكنة . وفي هذا الاتجاه يذهب بعض المفسرين إلى أنه ينبغي أن يحمل النص الأدبي صلاحيات فكرية معينة : الصراع البرجوازي/ البروليتاري ( الماركسية ) ، أو هيمنة بنية لغوية أساسية ( البنيوية ) ، أو الإصرار المسبق على تفكيك العمل الأدبي ( التفكيكية ) . . . وهكذا . وهناك مفسرون آخرون يحاولون تحليل العملية الإبداعية نفسها ، مثل جراهام والاس الذي قسم مراحل تطور النشاط الإبداعي إلى ثلاث مراحل : الاستعداد ، والاختيار ، والإشراق . وهناك من قسمها إلى أربع مراحل ، مثل بوانكاريه وكاترين باتريك ، وذلك بإضافة مرحلة أخيرة هي التحقيق . ويرى مصطفى مويث أن لحظة الإبداع هي لحظة تصدع بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، أي بين ذات الفنان والبيئة الاجتماعية... إلى غير هذه النظريات التي تحاول أن تضع خطوطا عامة لطبيعة التفاعل بين النص الأدبي والمجتمع ، أو تتناول العملية الإبداعية من منطلق التحليل المعمل ، الذي يخضع دراسة الإبداع لمعايير « علمية » تنتقل بنا من الوصف إلى التصنيف ثم أخيرا التنبؤ .

وتحاول هذه الدراسة أن تسلك مسلكا مغايرا لكل المغايرة في تحليل العملية الإبداعية . وهو مسلك فلسفي ، يرفض « قولبة » الأدب على أساس أنه كيان واحد متجانس ، والنظر إليه بوصفه مجموعة من اللحظات الإبداعية الفريدة ، التي لا تقبل التنبؤ الفكري .

ولا يستطيع أحد أن ينكر - بطبيعة الحال - دور العوامل الاجتماعية والبيئية المختلفة في إقرار تلك اللحظات الإبداعية ، فهذا أمر بديهي ، ولكن ما لا يستطيع المحلل أن يفعله هو « تحليل » حدوث تلك اللحظة الإبداعية أساسا . فإذا كان الإبداع ينتج عن عقل جمعي أو لا شعور جمعي طبقى - كما ذهب بعض الماركسيين - فلماذا يتميز الفنان دون سائر الناس <sup>(٢)</sup> ؟ لماذا تفسر الفروق الفردية حتى بين أنصار المدرسة الأدبية أو الفنية الواحدة ؟ الواقع أنه لا يوجد شئ « ملزم » في التركيبة الاجتماعية الثقافية في أية مرحلة تاريخية يحدد أي شكل سيتخذه العمل الإبداعي ، كما أنه لا يوجد شئ « ملزم » يجعل العملية الإبداعية تمر بمراحل ارتقائية معينة ومعروفة مسبقا لا سيما أننا نتعامل مع منطقة من السلوك الإنساني تتسم بقدر كبير من الضبابية والغموض واللامنطقية . لذا تقدم هذه الدراسة المنهج التأويل ( أو التأويل الفلسفي ) Philosophical Hermeneutics بوصفه منهجا مختلفا لدراسة العمل الإبداعي . هذا المنهج الفلسفي الذي تنبأه المفكر الوجودي مارتين هايدجر ، ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر ، لا يقدم نظرية جديدة « تحدد » طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع ، ولكنه يقدم أسلوبا فلسفيا جديدا ، يتعامل مع النص الأدبي على أنه كيان رمزي متجدد ، لا يحمل معنى واحدا أو رسالة ثابتة ، وأنه إنما يكتسب أبعاده الفكرية والجمالية من خلال عمليات التفسير اللانهائية . ولأن حقائق الحياة بشكل عام « لاتبدو » لنا بأوجه ثابتة وجامدة ، ولكن يتقنى الإنسان منها بشكل غير واعي ما يتناسب مع

البريطان في الهند - حل الرغم من ضراوته - كضليل بإحداث « أعظم ثورة اجتماعية في تاريخ ذلك المجتمع » شبه البربرى ، الذى سجن قدرات العقل الإنسانى فى أضيق حدود ممكنة ١ (٢٠).

### « وثنية مدارس النقد الأدبى »

ولا يغفل مجال النقد الأدبى كذلك من أوثانه « المقدسة » . وتمثل تلك الوثنية فى وجود مدارس نقدية متعددة ، تحدد كيفية « قراءة » النص الأدبى . ويعنى آخر فإن هذه المدارس - على اختلافها - تبحث دائما عن « أشياء ما » داخل النص الأدبى ، وكأن المعملية الإبداعية هى نوع من أنواع السلوك النمطى المتوقع سلفا . وسوف نتعرض هنا لنوعين من المدارس النقدية : « الداخلية » ، أو الباطنية ، التى تتعامل مع النص الأدبى بما هو كيان مستقل قائم بذاته ، مثل الشكلية والبنوية والتفكيكية ، و « الخارجية » ، التى تربط بين النص الأدبى وسياقه التاريخى الاجتماعى . وسوف يتم التركيز على المدرسة الماركسية ذات المهمة العريضة فى هذا المجال .

#### المدارس الداخلية :

تبلورت المدرسة البنوية فى الخمسينيات من هذا القرن ، ولاقت ذيوها كبيرا ، سواء فى علم الأنثروبولوجيا أو فى علم اللغة والنقد الأدبى . وتعد المدرسة البنوية الامتداد الحديث للمدرسة الشكلية الروسية ، التى اندثرت إبان العصر الستالى . ولقد تأثر كل من الشكليين والبنويين بأراء العالم اللغوى فرديناند دي سوسير ، الذى رأى أن اللغة نظام رمزى مستقل ذو علاقات بنوية متماسكة وسابقة على الاستخدام الفردى الخاص . وتتجلى وظيفة المحلل اللغوى فى الكشف عن تلك العلاقات اللغوية الشابتة ، وليس فى الاهتمام بالزخارف الخارجية المتمثلة فى الاستخدامات الفردية اللاحقة . ولقد نقل الشكليون والبنويون فكرة « البنية المتماسكة » إلى مجال الأدب ، ومن ثم حددوا الأساليب الأدبية المختلفة مجرد « أغشية خارجية » تغطى البنية اللغوية الراضخة . وفى هذا إلغاء للدور المؤثرات القيمة التاريخية والثقافية المختلفة ، كما أنه إلغاء لفردية المبدع الأدبى . وكما يرى رولان بارت فى كتاباته المبكرة فإن الأدباء يقومون فقط « بمزج » التراكيب اللغوية « المكتوبة دائما » . ولقد كشف البنويون الأوائل ، سواء منهم اللغويون والأنثروبولوجيون ( كلود ليفى شتراوس ومارى دوجلاس ) عن تلك البنية اللغوية العقلية الكائنة ، والقائمة على فكرة « التضادات الثنائية » . Binary Oppositions . والعقل الإنسانى - فيما يرون - « مبرمج » كى يصنف الأصوات اللغوية والمؤثرات الثقافية والتجارب الحياتية بشكل عام فى شكل تضادات زوجية ، مثل الساكن/المتحرك ، والمجهور/المهموس ( صوتيات ) ، الطبيعية/الضائفة ، المقدس/المسدس ( أو السديسوى ) ، الأبيض/الأسود . إلخ . لذا فإن المحلل اللغوى أو الأنثروبولوجى « يهاوز » الأساليب اللغوية الخارجية ، المتمثلة فى الحدث الروائى أو الأسطورى أو الجماليات الشعرية إلى أخرى ، ليكشف النقاب عن تلك الأبنية اللغوية العقلية « الموضوعية » .

موقف جديد يمر به الفرد بتطور مخزونه المعرفى بشكل تدريجى ليتأقلم مع الواقع . ويظل هذا المخزون من الخبرات والأفكار والقيم فى حالة نمو ارتفاضى دائم .

أطلق المفكر الكبير كارل ماركس على هذه الصفة التلقائية للحياة الاجتماعية لفظ « الوثنية » . Fetishism . ولقد جاءت هذه التسمية فى مقال رائع لماركس (٢١) ، هير فيه عن تفكك المجتمع الرأسمالى إلى الدرجة التى أصبح الأفراد فيها يتعاملون بعضهم مع بعض بشكل آلى ونمطى ، وكان مفردات الحياة اليومية فى هذا المجتمع « أوثان » مقدسة غير مشكوك فى صحتها . والأفراد فى مثل هذا المجتمع لا « يشعرون » بتضائل القوانين الاقتصادية والاجتماعية الجسدى ، الذى يفرز هذه المسلمات الحياتية ، ولكنهم يعيشون الحياة لحسب .

وعلى الرغم من أهمية مقولة ماركس وغيره من المفكرين فيما يختص « بوثنية » الحياة الاجتماعية والتاريخية فإنهم لم يتنبهوا إلى أن النسبية التاريخية لا تنطبق على الحياة اليومية النمطية لحسب ، بل تنطبق كذلك على مستويات الحياة الإنسانية ، سواء فى شقها النمطى أو فى شقها الفكرى الفلسفى . فكما أن الحياة اليومية التلقائية « تؤله » ، كذلك يحدث الشيء نفسه بالنسبة للنظريات الفكرية والفلسفية التى تبدو أحيانا كأنها « انفصلت » عن سياقها التاريخى ، وإذا نحن نتوارثها - على المستوى الأكاديمى « العلمى » - كأنها قد جاءت من عالم لوى له صفة الخلود . فمثلا حين صاغ ماركس نظريته الشهيرة فيما يختص بآليات تطور الدورة التاريخية ( Historical Cycle ) فإنه فى الواقع كان يتحدث « من خلال » ظروف المجتمع الأوروبى الرأسمالى فى القرن التاسع عشر . وحين فرق ماركس بين العلم الصادق ( المادية الجدلية ) والوهمى الزائف ( الإيديولوجيا ) فإنه فى الواقع كان يرى الأشياء من خلال وهب هو الخاص ( أو مخزونه المعرفى ) بحقائق الحياة . ولأن مفكرى ما بعد عصر النهضة قد أولعوا كثيرا بفكرة « الموضوعية » فى مجال البحث العلمى ( انطلاقا من أهمية دور العلم فى بناء المجتمع الرأسمالى الناشئ ، وفردا على « جاهلية » القرون الوسطى ) فإن هذه العدوى قد انتقلت إلى العلوم الاجتماعية والإنسانية أيضا ، فإذا بنا نجد المفكرين يتحدثون عن الذاتية التاريخية وكأنها نقصة من نقائص الحياة ، لا يتنبه إليها إلا من أول تلك المكانة « الموضوعية » فى الحكم على ظواهر الحياة .

الواقع أنه لا توجد هناك أفكار إنسانية « علمية » التركيب وأخرى « إيديولوجية » زائفة ، وإنما يعتمد ذلك على زاوية الحكم على الأشياء . وماركس نفسه ، الذى طالما أنه إلى نسبة الحقيقة التاريخية ، قد وقع فى « الفخ الإيديولوجى » النسبى نفسه ، حينها بدأ ينظر إلى مجتمعات أخرى خارج أوروبا « بمنظور الأوروبى » . فالهند ، كما هير عنها ماركس : « هى إيطاليا أخرى بأبعاد آسيوية : جبال الهمالايا بدلا من جبال الألب ، سهول البنجال بدلا من سهول لومباردى . . . وجزيرة سيلان بدلا من جزيرة صقلية » (٢٢) . وهذا « الإسقاط » الإيديولوجى الأوروبى يرى ماركس ( هذا المفكر الإنسانى العظيم ، الذى طالما انتصر لطبقة البروليتاريا الملهورة ) أن وجود الاستعمار

نسبية الحقيقة التاريخية مثلة في كشف الأصول « الإيديولوجية » لاستخدامات اللغة شيء ، ورفض أى تعامل مع الواقع الخارجى من خلال أنماط اللغة الموجودة - وهو ما يدعو إليه التفكيكيون - شيء آخر تماما . يقول كريستوفر بتلر « . . . . . حتى لو حاولنا « تنقية » لغتنا ، فإننا سنستخدم لا محالة نوعا آخر من التراكيب الرمزية ( التى سيثبت النقد التفكيكى تفصيلها من بعض النواحي أيضا ) » (٢١) .

### المدرسة الماركسية للتحليل الاجتماعى الأدبى

بالرغم من أن علم الجمال لم يشكل اهتماما رئيسيا لدى كارل ماركس فإن المحللين الماركسيين قد برزوا في مجال النقد الاجتماعى الأدبى بشكل كبير . ولعله من المفيد أن نتعرض لتلك المدرسة الفكرية على وجه الخصوص ؛ لأن أية نظرية فكرية أخرى لم تحظ في تاريخ الفكر الإنسان بهذا الحجم من التقديس أو « عبادة الأوثان » مثلها حظيت به المدرسة الماركسية . صحيح أن المدرسة النقدية الماركسية قد تطورت كثيرا منذ عهد جورج لوكاتش ، رائد النقد الماركسى للأدب ، إلى الآن ، ولكن الملامح الإيديولوجية المرضية ظلت واحدة ، متمثلة في وجود حكم مسبق « يحدد » شكل العلاقة بين السلوك الإبداعي والمجتمع .

ارتبط اسم جورج لوكاتش ، المفكر الكبير ، باصطلاحات نقدية شهيرة ، مثل « الأنماط الإنسانية » human types و « الكلية » totality ، و « رؤية العالم » world vision ، التى صاغها في أعظم أعماله الفكرية : « الرواية التاريخية » . في هذا العمل الكبير تتعمق لوكاتش تاريخ ما أسماه بالرواية التاريخية ، التى فرق بينها برنوسح وبين الرواية الرومانسية . وقد رأى لوكاتش أن الرواية لم تتطور بما هي جنس أدبى متميز إلا في القرن التاسع عشر ، حينها بدأ الوجود التاريخى يتسلل إلى الأعمال الروائية مع نحو التيار الواقعى . وقبل ذلك التاريخ كان الشكل السائد للرواية هو الشكل الرومانسى ، الذى خلا من « الروح التاريخية » التى تجسد الصراع الطبقي السائد في المجتمع ( وذلك من خلال انتهاء الرواى الطبقي نفسه ورؤيته للعالم ) . كل رواى يشترك مع أبناء طبقته في نظرة كلية شمولية للعالم من حوله ، والرواى « العظيم » هو من يستطيع أن يمرر عن تلك الرؤية الكلية للحياة من موقعه الطبقي . لهذا يضع لوكاتش كلا من والتر سكوت وبنزاك في مرتبة « الكتاب العظيم » ؛ لأن شخصياتها الروائية تعبر عن « أنماط » اجتماعية طبقية سائدة في المجتمع . أما الأدب الرومانسى والأدب الحديث فهما نوعان من الأدب « الذاتى » ، الذى تخلو شخصوه من الانتباه الطبقي التاريخى للمجتمع . لا يخفى لوكاتش احتقاره للأدب الحديث بصفة خاصة ؛ لأنه يجعل من الفرد محوراً للكون ، وتبدو شخصوه مريضة ومقهورة ومنسلخة عن الواقع الاجتماعى . ومن غير المجدى - في رأى لوكاتش - اللجوء إلى الحرب والانسحاب إلى الداخل ؛ لأن فقدان « رؤية العالم » في العمل الأدبى هو فقدان الهوية والأمل في مستقبل أفضل . والطريق الوحيد لمحاربة

أما البنيوية المعاصرة ، أو ما بعد البنيوية ( post-structuralism ) فهى في الواقع الامتداد « المتشائم » لبنيوية الخمسينيات المطلقة . لقد تحل بارت في كتاباته الأخيرة عن النظريات العلمية المطلقة ، وكان في هذا ممثلاً للروح التى بدأت تتصاعد في عالم الفكر الغربى مع نهاية الخمسينيات . وقد أقر بارت أنه حتى مع وجود أنماط لغوية بنيوية فإن النص الأدبى لا يحمل في النهاية حقيقة واحدة ثابتة . وفي هذا يقترب البنيويون المعاصرون من فلسفة المدرسة التأويلية الفلسفية . هكذا تحلت البنيوية المعاصرة عن التحليلات « العلمية » اللغوية المطلقة ، ولكنها في الوقت نفسه أصرت على التعامل « الداخلى » فقط مع النص الأدبى ؛ ففى وسع القارىء للنصوص الأدبية أن يستخرج أية معان يراها ، بغض النظر عن ذاتية المؤلف ومقاصده . لقد أعلن البنيويون « موت المؤلف » كما أعلنوا موت « الحقائق التاريخية » (٢٢) . أما جاك دريدا ، رائد أكثر الاتجاهات البنيوية الحديثة تطرفاً ، وهو التيار التفكيكى ، فإنه يرفض أية وحدة موضعية في النص الأدبى ، سواء على المستوى السردى الزخرفى أو على المستوى البنىوى . ودور الناقد الأدبى كما يراه التفكيكيون هو العمل على هدم المعان الأحادية للرموز اللغوية ، وذلك بغرض تحرير العقل من سطوة الأفكار والمفاسمين « الموجهة » . ولا يقدم التفكيكيون منهجاً بديلاً لقراءة النص الأدبى بعد عملية « الهدم » ، وإنما الهدف عندهم هو في مجرد تفكيك النص لغوياً ، وتركه هكذا ، أمام القارىء ليستنبط منه ما شاء من معان .

### نقد :

إذا استعرضنا الأفكار النقدية السابقة نجد أن فكرة البنية الموجودة « حتيا » في صلب العمل الأدبى هي « الوثن » الذى قدسه البنيويون الأوائل . وليس هناك شيء « حتمى » في العملية التأويلية إلا ما يريد المفسر أن يراه . فإذا أعطينا ثلاثة محللين بنيويين العمل الأدبى نفسه ليقوموا بتحليله ، قد نحصل في النهاية على ثلاثة تحليلات بنيوية مختلفة ، فأيهم سيكون « الصحيح » ؟ ! الإجابة هي : الثلاثة ؛ إذ لا توجد هناك قراءات « صحيحة » وأخرى « خاطئة » . وإذا أخذنا هذا الاحتفاء المسبق بخلود البنية اللغوية نجد أنه قد شابه إغفال عنصرى الذاتية والمجتمع . فمن غير المجدى - مثلاً - مناقشة خصائص أى من صلاح عبد الصبور أو أمل دنقل الشعرية والجمالية بما أن الأساليب الأدبية ما هي إلا « زخارف » خارجية ، وأن المعبرة الحقيقية هي عبرية النظام اللغوى المحكم للغة العربية ، السابق على إبداعات الشعراء . وبالرغم من أن البنيوية الحديثة قد تحلت عن التمسك ببيئة البنية الواحدة ، وفتحت المجال أمام التفسيرات اللابائية ، فإن الإصرار المسبق - مرة أخرى - على « موت المؤلف » والمجتمع ، يعزل النص الأدبى عن أية مؤثرات ذاتية أو اجتماعية ، ويفرض على القارىء لونا متعزلاً من ألوان التعبير الأدبى . والإصرار المسبق على « تفكيك » العمل الأدبى ، أيما كان محتواه ، هو إصرار عبثى ؛ لأنه لا يقود بالضرورة إلى شيء . إن الإشارة إلى

بين النقد الأدبي العلمي ( الماركسية ) والنقد التأويلي ( الإيديولوجيا ) . الأول يحلل العمل الأدبي في سياقه التاريخي الاجتماعي من أجل الوصول إلى « القوانين التي تحكم عملية الإنتاج الأدبي » ، في حين يركز النقد التأويل البرجوازي على مفهوم الإبداع ، وكان الأديب هو الذي « يبدع » العمل الأدبي وليس القوى الاجتماعية التاريخية السائدة . وكل دعاوى الذاتية والعبقرية والإلهام مرفوضة نهائياً لدى ماسوري . لذا فإنه لا يستخدم مطلقاً كلمة « إبداع » ، ولكنه يستخدم كلمة « إنتاج » ( تماماً مثل إنتاج البضائع والسلع الاستهلاكية )<sup>(١١)</sup> . وهو يرى أن العمل الأدبي ليس مرآة حقيقية للمجتمع في كليته ، وإنما هو مرآة « مكسورة » ، لأنها تعبر عن رؤية ذاتية للمجتمع من خلال موقف طبقي خاص . وإذا تتبعنا مثلاً الأدب الروسي في الحقبة ١٨٦١ - ١٩١٥ سوف نجد - كما يرى ماسوري - أن ديستوفسكي كان يعبر عن روسيا الإقطاعية ، وأن تشيكوف كان يعبر عن مرحلة ازدهار البرجوازية ، وأن تولستوي كان يعبر عن طبقة الفلاحين ، أما جوركي فهو يعبر عن البروليتاريا المبكرة<sup>(١٢)</sup> .

ويرى ماسوري أن إيجلتون أيضاً أي نقد يتعامل مع « المشاعر الإنسانية » التي لا ترتبط بتأصيل تاريخي اجتماعي محدد ، ويرى أن الأعمال الأدبية التي تعزل شخصياتها عن إطارها الاجتماعي ، مثل أعمال جورج إليوت ، هي أعمال غير مناسبة ، لعدمها ، لأنها تشل عن « التزام » الأدب بتصوير الواقع الاجتماعي التاريخي . ولا يؤمن إيجلتون بوجود قراءات نهائية للأعمال الأدبية ، وينبع هذا من مفهوم خاص جداً بالنقد الماركسي . فالقراءات النهائية ( والمقصود بها في الواقع وجهة نظر الأديب ) قد « تعطل » من قدر . الناقد الماركسي على استكشاف العلاقات الاجتماعية التي تفرز العمل الأدبي . لذا فإن وظيفة النقد الماركسي ( الوحي الحقيقي ) تتلخص بتحليل العمل « فيما وراء ذاتية المؤلف » ، التي قد تمثل وعياً زائفاً . يجب العوامل الاجتماعية التي أدت إلى ظهور العمل الأدبي . وهذا - كما يرى إيجلتون - المدارس النقدية التي تلغى وجود الواقع الاجتماعي ، كالتفكيكية ، التي تمثل الإيديولوجيا البرجوازية في أكثر صورها تطرفاً . ويرى أن هذه الاتجاهات النقدية لا تعبر إلا عن دافع الموت<sup>(١٣)</sup> .

### نقد « الأوثان » الماركسية :

إذا حاولنا تقديم الطروح النقدية الماركسية ، سواء الماركسية منها والمعاصرة ، وجدنا أنها قد شابهت كثيراً أوجه القصور لأشكالها في التعميمات النظرية الشمولية . وأول هذه الوجوه المقولة التي تفيد بأن الأدب ، أو على الأقل « الأدب العظيم » ، هو مرآة عاكسة للعالم الخارجي من موقع طبقي ، فهي مقولة مبالغ فيها إلى حد هائل . ذلك لأن الصراع الطبقي أولاً ليس إلا وجهاً واحداً من أوجه الصراع الاجتماعي . هناك حقائق اجتماعية كثيرة ممتلئة في ضمير كبير من الأعمال الأدبية . تدور بعيداً عن نطاق الصراع الطبقي . والأمثلة لا تحصى : مثل الأدب الرومانسي ( روميو وجولييت - شكسبير / بير

الواقع الاجتماعي المصحف ( الحياة الرأسمالية ) هو وجود رؤية متماسكة للعالم ، تتمثل - بالنسبة لوكاتش - في الاشتراكية<sup>(١٤)</sup> .

وقد تبني لوسيان جولدمان أفكار أستاذه جورج لوكاتش . لذا نجد هناك أوجه تشابه عدة بينهما . من ذلك أن جولدمان ، مثل لوكاتش ، يرى أن الأدب « العظيم » هو القادر على خلق نظرات كلية للعالم ، تعبر عن انتهايات طبقية شمولية . وبهذا الصدد يفرق جولدمان بين « رؤية العالم » و« الإيديولوجيا » ، فالأخيرة تمثل وعياً زائفاً ناقصاً ( مثل فكرة الأدب الرومانسي عند لوكاتش ) ، أما رؤية العالم فهي تعبر عن وعي طبقي جماعي « حقيقي » . ويقوم المحلل الأدبي ، في ضوء المنهج الذي أطلق عليه جولدمان « البنية التاريخية » ، باستكشاف التراكيب الكلية « الموجودة في النص الأدبي » ، ثم يقوم بعد ذلك بربطها بالخلفية التاريخية ، ويطبق « اجتماعية معينة »<sup>(١٥)</sup> . وقد تراجع جولدمان في أعماله الأخيرة عن إيمانه الأول بأهمية وجود « رؤية العالم » بشكل مطلق في الأعمال الأدبية ، حيث وجد أن كثيراً من الأعمال الحديثة ( مثل الأدب المعشوي ) قد خلعت من تلك النظرة الطبقية للحياة الاجتماعية ، مثل أعمال كافكا ومارسلو وكامو وبكيت .

وإذا انتقلنا إلى التيارات الحديثة من مدرسة النقد الأدبي الماركسي ، ومن أبرزها المدرسة الألتوسيرية ( لوى ألتوسير ، بير ماسوري ، تيري إيجلتون ) ، وجدنا أنها قد تميزت بشذو كبير من المرونة في تفسير النظرية الماركسية . صحيح أن ألتوسير نفسه لم يهتم بشكل مباشر بالنقد الأدبي ، ولكن كان صاحب الفضل في ظهور تيار نقدي ماركسي معاصر ، نشأ على أساس من أفكاره المتطورة . ويختلف ألتوسير مع الماركسية الكلاسيكية في تفسيرها للعلاقة بين البنية الفوقية super structure والبنية التحتية infra structure ، إذ يرى أن البنية الفوقية ( السياسة ، الدين ، الفنون ... إلخ ) ليست مجرد انعكاس آلي للبنية التحتية ( القوى الاقتصادية ) . ويتكون المجتمع من مجموعة تراكيب مستقلة في ذاتها ، ومتشابكة فيما بينها . ولا يبرهن على البناء الاجتماعي في أية مرحلة تاريخية صراع مركزي بسيط ( مثلاً القوى الاقتصادية ضد السياسية ) ، وإنما تبرز مجموعة من التناقضات المتشابكة . وإذا...دلت هناك ثورة على مستوى البنية التحتية فإن ذلك لا ينعكس بشكل آلي ومباشر على البنية الفوقية ، لأن أنظمة البنية الفوقية ، مثل الفنون والأدب والسياسة ... إلخ لديها قدر من قوة الدفع الذاتية ، التي تمكنها من البقاء حتى بعد الإطاحة بالعوامل التحتية التي أدت إلى ظهورها<sup>(١٦)</sup> . فالأدب لا يمكنه الحقيقة الاجتماعية التاريخية بشكل آلي ، ولكنه يقع في مكان وسط بين الإيديولوجيا ( الوحي الزائف ) و« العلم الحقيقي » ( الماركسية ) . تأمل الماركسية في الوصول إلى مرتبة العلم الحقيقي بتفنية أفكارها من أية شوائب إيديولوجية ، مثل الإيديولوجيا البرجوازية الزائفة ، التي تركز على الإنسان الفرد دون أن تربطه بالقوى الاجتماعية والاقتصادية التي تصنع التاريخ ) .

ويطبق بير ماسوري أفكار ألتوسير في مجال النقد الأدبي . فهو يفرق

التمثلة في فرض رؤية مسبقة لتفسير العمل الأدبي . فالمقولة التي تدعى أن الناقد الماركسي هو وحده الذي يستطيع أن « يجاوز » الوعي البرجوازي الزائف ، وأن يرى الأشياء في سياقها التاريخي الاجتماعي « الحقيقي » ، هي خير دليل على « إيديولوجية » هذا الادعاء . ولا يستطيع أحد ، مهما كان « علميا » أو « موضوعيا » ، أن يهرب من أسر النسبية التاريخية الملازمة للوجود الإنساني في العموم . وكما يعبر أنطونيو جرامشي ، السياسي الماركسي الكبير : « هل من الممكن أن تكون هناك موضوعية خارج نطاق الوجود التاريخي البشري ؟ من يستطيع أن يقوم مثل هذه الموضوعية ؟ من يستطيع أن يرى الأشياء من منظور الكون المطلق ؟ »<sup>(١٦)</sup> . وبالرغم من أن الألتوسيريين قد اختلفوا مع مقولة لوكاتش ومعاصريه في كون النص الأدبي انعكاسا مباشرا للظروف الاجتماعية التاريخية ، وأنه معبر عن رؤية محددة للعالم من منظور طبقي ، فإن هذه المرونة من جانبهم هي في الواقع مرونة « ظاهرية » . وذلك لأن عدم الاعتراف بوجود قراءات نهائية للعمل الأدبي ( رؤية العالم ) هو « الحق » الذي أعطاه الألتوسيريون لأنفسهم لتفسير العمل الأدبي وفق انتهاءاتهم الإيديولوجية . هذا من منطلق أن الأديب أو النص نفسه لا يستطيعان « أن يتحدثا عن نفسيهما » ، لأنها واقعا تحت أسر الإيديولوجية البرجوازية الزائفة . لذا يجب على الناقد الماركسي أن يفسر النص « ضد رغبة المؤلف » ( إيجلتون ) ، وذلك حتى يضع النص في إطاره الاجتماعي والتاريخي « الحقيقي »<sup>(١٧)</sup> .

ونستطرد من هذه النقطة الأخيرة لتساءل: ما محددات الخلفية الاجتماعية والتاريخية « الحقيقية » ؟ الواقع أنه يوجد شيء اسمه إعادة « خلق » الظروف الاجتماعية التاريخية في حقبة من الماضي « كما كانت » بشكل موضوعي ومطلق . حتى عملية التاريخ التي تسجل الأحداث التاريخية في زمن حدوثها فإنها تعبر عن قراءة ذاتية أو شعبية لما يجري من أحداث . فمثلا عندما وصف الجيرق الفرنسيين إبان الحملة الفرنسية على مصر « بالكفار » فإنه لم يكن يعبر عن موقف الإسلام من المسيحية ( ديانة الغالين ) ، حيث يعترف الإسلام بالديانتين اليهودية والمسيحية بوصفها ديانتين سماويتين ؛ وإنما هو تعبير عن مدى كراهية المصريين للمستعمر الغربي بعبادته وتقاليد وقيمه المختلفة عنهم . لذا فإن عملية « تفسير » الأحداث التاريخية الاجتماعية هي عملية ذاتية بالضرورة؛ لأن الحدث التاريخي لا « يبدو » لجميع الأطراف والفئات الشعبية بالصورة نفسها ، ولا يحمل الدلالة نفسها دائما للأفراد ، سواء داخل المجتمع الواحد أو فيما بين الدول والشعوب . ثم نسوق مثالا آخر ؛ فهناك محاولة قام بها حميد الأدب العربي طه حسين في أواخر العشرينات لتقويم الأدب الجاهل تقويما « علميا » من منطلق مطابقتها بالظروف الاجتماعية والتاريخية « الحقيقية » ، التي واكبت ظهوره . وقد توصل طه حسين من خلال هذه الدراسة إلى أن الشعر الجاهل ليس مؤثرا « معبرا » عن واقع المجتمع الجاهل آنذاك ؛ وذلك لأن ما وصل إلينا من شعر الجاهليين ، أمثال امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وعطرفة بن العبد والأعشى ، جاء باللهجة العربية الفصحى ( لسان قريش ) ، في حين أن المجتمع الجاهل بقبائله

الأطلال - يوسف السباعي ) ، والأدب الاجتماعي ( الثلاثية ، اللص والكلاب ، ثرثرة فوق النيل - نجيب محفوظ / العيب ، حادثة شرف - يوسف إدريس / يحدث في مصر الآن - يوسف القعيد / ديروط الشريف - محمد مستجاب / الطوق والإسورة - يحيى الطاهر عبد الله ) ، والأدب العبي ( في انتظار جودو - صامويل بيكيت / ما طالع الشجرة - توفيق الحكيم ) ، وأدب المرأة ( منظر بعيد للثقة - أليفا رفعت ) . حتى العلاقات الطبقية لا يشترط أن تعرف من خلال علاقة الفرد بوسائل الإنتاج ( التعريف الماركسي ) - وهو تعريف غربي تماما ، قد لا ينطبق على الكثير من مجتمعاتنا الشرقية ، حيث تلعب عوامل أخرى كالدين والانتهاج السياسي والأصول العائلية والعرقية ( ethnicity ) دورا مهما في تحديد هوية الإنسان الطبقة . وهذا يقودنا مباشرة إلى مناقشة مقولة موضوعية « الماركسية » وزيف « الإيديولوجيا » . الواقع أنه لا توجد هناك أفكار « علمية » حقيقية وأخرى « زائفة » ومشوهة بشكل مطلق ، والحكم هنا لزوية رؤية الأشياء . إن ما يقوم به كل من لوكاتش وجولدمان هو في الحقيقة فرض « رؤية إيديولوجية » على العمل الأدبي ؛ لأنها مجاولان « إيجاد » أبعاد طبقية قد لا تكون موجودة في النص نفسه . فمثلا يرى لوكاتش عند تحليله لروميو وجوليت لشكسبير أن الصراع المحوري في العمل الأدبي قد تشكل عندما اصطدم الحبيبان « بالظروف الاجتماعية للإقطاعية المندثرة في ذلك الوقت »<sup>(١٨)</sup> وكل من قرأ هذه المسرحية الشهيرة يدرك تماما أن لا علاقة للأحداث بالصراع مع الواقع الإقطاعي ، وإن كان شكسبير قد عاصر هذه الحقبة من التاريخ الأوروبي . إنها قصة حب رومانسية عادية ، تصطدم مع التمتع والتعصب العائلي من خلال عائلتين متصارعتين . ويكفي أن نشير إلى أن كلتا العائلتين تنتمي إلى الطبقة نفسها ( النبلاء ) ؛ فلن هو الصراع الطبقي في الموضوع ؟ !

من الصعب كثيرا كسب القضية في مواجهة مثل هذا النقد الإيديولوجي ، لوجود عامل مهم هو عامل الإيجاء الذي يسعى العين لرؤية ما تريد أن تراه من « حقائق » . أما مقولة « رفض » الأدب الحديث لأنه أدب منفصل عن قضايا المجتمع الاجتماعية والتاريخية فهي مقولة معكوسة ؛ لأن الأدب الحديث يتحدث بلغة زمنه ؛ فهو وإن كان لا يقدم الحقيقة بأسلوب السرد الواقعي ، ما زال يتحدث عن الواقع بأبعاده العنيفة والمحبطة للكيان الإنساني ، مثل أعمال كافكا ومالرو وبيكيت وبرانديلو . وهذا ما فطن إليه جولدمان نفسه في أعماله الأخيرة ، حينما أدرك أن الإصرار الإيديولوجي المسبق على وضوح « رؤية العالم » الطبقة هو إصرار ماركسي في المقام الأول ، لا يعبر عن حقيقة الأدب المعاصر ، أو الواقع الرأسمالي المعاصر الذي استطاع أن يفرض وجوده ( بدلا من الاندثار ) ، وأن يحسوى ثورة الطبقات الكادحة المرتقبة<sup>(١٩)</sup> .

وبالرغم من أن الألتوسيريين قد قدموا قراءة جديدة في الماركسية ، اتسمت بالمرونة والحوية بشكل عام ، فإن أفكارهم الإيديولوجية الأساسية في مجال النقد الأدبي قد شابها كذلك كثير من أوجه القصور



هى نشاط ذهنى ووجدانى داخل . ومرة أخرى لن أحاول « تنظير » ما يحدث داخل عقل المبدع من تفاعل ذهنى ووجدانى ، بل سأحاول إبراز ما تنطوى عليه محاولة « فهم » العملية الإبداعية ( داخليا ) من مصاعب . وفى رأى أن هذا الاهتمام « العلمى » الملح بتنظير العملية الإبداعية يرجع إلى سبب جوهرى ، وهو الخلط الدائم بين السلوك الإبداعى والسلوك العادى أو النمطى ، والفرق بينهما كبير .

### السلوك « العادى » والسلوك الإبداعى :

فى مجالات البحث الأكادى المتعددة يحدث هناك خلط دائم بين السلوك البشرى العادى أو الطبعى الذى يستطيع معظم الأفراد أن يمارسوه ، والسلوك الإبداعى الخاص بالمبدعين . ففى علم الاجتماع - على سبيل المثال - هناك خطأ شائع يجعل من علم الاجتماع الأدب ( وهو فرع ناشئ من فروع علم الاجتماع ) فرعا من فروع علم اجتماع المعرفة ( بما أن المجالين يتناولان موضوع أصول المعرفة الإنسانية ، سواء فى مجال الأدب الخاص أو فى مجال الحياة اليومية العام ) . والحقيقة أن المجالين يتناولان نموذجين مختلفين من نماذج السلوك الإنسانى : النمطى والإبداعى .

علم اجتماع المعرفة يحاول تقصى العمليات الإدراكية والذهنية التى تدور داخل عقل الفرد فى أثناء تفاعله مع الآخرين من خلال تجارب الحياة اليومية النمطية . ويتم هذا الفرع من فروع علم الاجتماع بدراسة الأصول الأولى للمعرفة الإنسانية ، المتمثلة فى الحياة اليومية التلقائية التى يكتسب الأفراد من خلالها القواعد الأولية للتعامل الاجتماعى ، فالأفراد ينشأون فى بيئات اجتماعية وثقافية « موروثة » ومحددة بقيم وعادات وتقاليد معينة ، ويعتبرون هذه المسلمات الاجتماعية بشكل تلقائى ونمطى . ويتعامل كل فرد من أفراد المجتمع مع الآخرين من خلال مخزونه المعرفى الخاص ( Stock of Knowledge ) . ومن خلال هذا التفاعل اللامبائى يتطور ذلك المخزون ويكتسب أبعادا مختلفة ، من أبعاد تلقائية نمطية إلى أبعاد تجريبية فكرية ( مثل الفلسفة ، الفنون ، العلوم بأنواعها ... إلخ ) . وقد ظهرت أصول هذا الاتجاه الفكرى المهتم بالبحث عن منابع الحقائق الاجتماعية على أيدى مجموعة كبيرة من مفكرى عصر النهضة ، ثم تلاهم ماركس وفير وهوسرل وشولتز . وفى القرن التاسع عشر على وجه التحديد ظهرت مجموعة من التيارات الفكرية « الإنسانية » المناهضة للمنهج الوضعى Positivism الذى ينادى بتطبيق قوانين العلوم الطبيعية فى دراسة الظواهر الاجتماعية . ومن أهم هذه التيارات « الإنسانية » المنهج الظاهراتى Phenomenology الذى تبناه إدسوند هوسرل ، والذى ينادى بدراسة الفعل الاجتماعى بصفته تجربة إنسانية ذات أصول إدراكية وشعورية ، وذلك على النقيض من المنهج الوضعى ، الذى يدرس السلوك الاجتماعى على أنه مادة « للملاحظة الخارجية » فحسب ، دون الاهتمام بالخفاير الداخلى للفعل ، أو بما يحدث داخل العقل من نشاط ذهنى يؤدى إلى الفعل ، لأن هذا يكمن فى منطقة خارج نطاق

وعشائره المتنافرة كان متعدد اللهجات . لذا توصل طه حسين إلى أن الشعر الجاهلى - فى معظمه - منحول ، قام القرشيون بنحله بعد الإسلام ونسبته إلى المجتمع الجاهلى للإعلاء من شأن القبيلة القرشية . ولكن بالرغم من أهمية تلك الدراسة فى حد ذاتها ، وجراؤها فى التصدى للموروثات التاريخية العتيقة ، يظل من غير المتصور أن يكون طه حسين قد أعاد « تصوير » المجتمع الجاهلى ( بعاداته وتقاليده وعصبياته ولهجاته المختلفة والمتنافرة أحيانا ) « كما كان » تماما ، وذلك لأن ما وصل إلينا من تاريخ الجاهلية كان يعتمد فى الأغلب على القصص والأساطير والروايات - كما شهد طه حسين نفسه - لا على المخطوطات أو نصوص المؤرخين . ومن ثم لا تعد محاولة طه حسين أن تكون « قراءة ذاتية » فى تاريخ المجتمع الجاهلى ( وهو تاريخ هش فى حد ذاته ) ، فليس هناك شئ اسمه « إعادة خلق الحقائق القديمة » من منطلق كون مطلق - كما قال جرامشى .

ولعل أهم ما يميز أى فكر إيديولوجى عقائدى هو اتجاهه للتصنيف النمطى ، بل فى معظم الأحيان للتسطيح . يتضح هذا فى تصنيف ماثيرى الألى للأدياء الروس فى ضوء أصولهم الطبقة وعصورهم التى شهدوها . وعلى وجه التحديد لا يوجد شئ فى أعمال ديستوفسكى يعبر عن الإقطاعية بشكل جوهرى ، وإن كان الكاتب قد عاصر تلك المرحلة من تاريخ روسيا القيصرية ، فقد تميز ديستوفسكى بالقضايا ذات الطابع الإنسانى النفسى ، التى يحاول فيها أن يفرض داخل الذات البشرية ، وأن يسبر غورها ، ليكشف ما فيها من مخوض وتناقضات . هذا الرفض العام للأدب « الإنسانى » - كما أسماه النقاد الماركسيون - بوصفه غير ملائم لعصره ، إنما هو رفض لكل المعانى الإنسانية العريضة ، التى لا تدور فى إطار الصراعات الطبقة والسياسية .

### القسم الثانى :

الإبداع مظهر من مظاهر السلوك البشرى ، ولكنه مظهر سلوكى « غير عادى » . وذلك لأنه حكى خاص - بدون ما سبب منطقى مفهوم - على مجموعة من البشر هم من نسميهم بالمبدعين . وكأى سلوك بشرى فإن عملية الإبداع لها وجهان : وجه « خارجى » ، يتمثل فى الفعل السلوكى نفسه ، أو المحصلة النهائية للإبداع ( القصة ، الرواية ، القصيدة ، اللوحة التشكيلية ، المقطوعة الموسيقية ... إلخ ) ، ووجه « داخلى » يتمثل فى النشاط ذهنى والوجدانى الذى يحدث داخل عقل المبدع ليفرز فى النهاية هذه الألوان الإبداعية المختلفة . فى القسم الأول من البحث حاولنا أن نركز على الجانب الخارجى من السلوك الإبداعى المتمثل فى النص الأدبى نفسه ، ورأينا أوجه قصور النقد الإيديولوجى فى الحكم المسبق على النصوص الأدبية « بالخضوع » لقوانين فكرية معينة ، وهو أمر أشبه بوضع العربة أمام الحصان . فى هذا القسم نطلق من العام إلى الخاص ، ومن الخارجى إلى الداخلى : من دراسة الأدب بما هو كيان سلوكى اجتماعى عريض ( القسم الأول ) ، إلى دراسة اللحظة الإبداعية بما

جديدة إلى حد كبير في تصوير آثار الدمار ؛ فهو لم يرسم صورة طبيعية للقرية المدمرة، ولكنه استخدم الرمز في تكتيف معنى الدمار وتلخيصه : الأشكال المشوهة ، الأطراف المتناثرة ، الرأس المقطوع ، الحصان الفزع ، الثور الأسبان ، يد الرجل المحتضر المرفوعة نحو شبك الغرفة ، المصباح المتدلى من السقف ليكشف ما على الأرض من خراب وموت . وقد جاء اختيار اللون أيضا غريبا وعبقريا ؛ فهو لم يستخدم اللون الأحمر - لون المذابح والدماء - على الإطلاق ، بل استخدم درجات من الرمادي والأزرق والأسود ( الألوان الباردة ) ، وهي الألوان الأساسية للصورة ، وذلك لخلق مناخ لون ونفسى هام للتعبير عن حالة الموت . وعندما يقوم المحللون بدراسة الجارنيكا يستطيعون أن يربطوا بين اللوحة والحدث المروع الذي ألم بالقرية ، ولكنهم لن يستطيعوا أبدا « تحليل » تلك الرؤية التشكيلية الثورية التي جاء بها بيكاسو للتعبير عن ذلك الحدث . وكما يقول مصطفى ناصف فإن البواعث الاجتماعية حافز وليست سببا ، وكل لحظة تاريخية غنية بإمكانات لا حصر لها ؛ لأنه ليس لظرف اجتماعي ما معنى واحد لدى الأفراد<sup>(٢٢)</sup> . وهناك جانب آخر على قدر كبير من الأهمية ، لا يجد صدق لدى المحللين الاجتماعيين للأدب ، وهو الجانب الجمالي من الإبداع الأدبي ، ربما لأن الجماليات يصعب كثيرا تحليلها في إطار العلاقة المباشرة أو حتى غير المباشرة بين السلوك الإبداعي والظروف الاجتماعية . الشكل الجمالي بوجه عام يتمتع بقدر كبير من المقاومة بل التحدي أحيانا لتغيرات المضمون ، وفي أحيان أخرى يشور على « محدودية » المضمون ( الفكرة أو الحدث . . . إلخ ) ليستشرف آفاقا جديدة في التعبير الجمالي أو التشكيل ( كمثل حالة الجارنيكا ) . وهناك تأثير الأدب على الأدب ، والفن على الفن ؛ فالشعراء يستمدون من التراث الشعري الزاخر الرحب ( بما هو مكون أساسى لوجدانهم الشعري ) أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع<sup>(٢٣)</sup> . والدليل على ذلك هو صمود شكل القصيدة العربية العمودي على مدى قرون طويلة من الزمان حتى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، برغم تغير الظروف الاجتماعية والأزمة والشعوب ، واختلاف المضامين والأغراض الشعرية .

وكما حاول المحللون الاجتماعيون للأدب نظير العلاقة بين العمل الإبداعي ( أو الجانب السلوكي « الخارجى » ) والخلفية الاجتماعية التاريخية ، ظهرت كذلك نظريات ونظريات فكرية حدة تحاول أن تكشف النقاب عن الجانب الآخر « الداخلى » من العملية الإبداعية ، أو النشاط الذهني الذي يحدث داخل عقل المبدع ليفرز في النهاية الألوان والأشكال الإبداعية المختلفة . وهذه النظريات حاولت أن تجد صيفا « منطقية » محددة لأسباب النشاط الإبداعي « الداخلى » ، وسوف أحاول - بعد عرض هذه التيارات الفكرية بشكل موجز - أن أقدم - ما أتصوره - وصفا لطبيعة العملية الإبداعية ، أو بمعنى أصح ، لخصا لصعوبة فهم العملية الإبداعية في ضوء المنطق العقل والمعى « المتعارف عليه » .

المراقبة والملاحظة العملية المجردة . ولكي يقوم الباحث بتتبع العمليات الإدراكية التي تحدث في أى تفاعل اجتماعي يدور في الحياة اليومية ، عليه أن يضع نفسه في « مكان » الفرد موضع الدراسة . ويستلزم ذلك أن « يجر » الباحث نفسه من أية تحيزات سابقة ، لكي يكون حكمه موضوعيا مجردا<sup>(٢٤)</sup> . ولا يهتم المحلل الظاهرات بتلك الأفعال « الفردية » أو الخاصة ( مثل السلوك الإبداعي ) التي لا تجد أرضية هريضة من المشاركة الاجتماعية ، وإنما يهدف إلى دراسة تلك الأفعال النمطية المتكررة بهدف وضع قواعد علمية ثابتة لها ، أو للجانب الإدراكي الداخلى منها ، قابلة للمراجعة والتحقيق<sup>(٢٥)</sup> .

وإذا كانت هذه هي الخطوط العريضة لعلم اجتماع المعرفة بمنهج الظاهرات - مع التجاوز المؤقت عن الزعم القائل « بإعادة تصوير » العمليات الإدراكية التي تحدث داخل العقل الإنسان عند القيام بالفعل - فهل يصلح هذا المنهج التطبيقي لدراسة السلوك الإبداعي ؟ الواقع أن طبيعة العملية الإبداعية تختلف جملة وتفصيلا عن طبيعة أى سلوك نمطي عادي ؛ ولا يستطيع أى منهج فكري « مسبق » - مهما كان علميا أو موضوعيا - أن يقوم « بتقنين » تلك العملية بهذا القدر من التفصيل والشمولية . إن كلمة إبداع بتعريفها القاموسى تعنى الفعل غير المتوقع أو الخارج عن المألوف . وكما يرى إدوارد سعيد فإن النقد الأدبي المحدد مسبقا بشعارات مثل « الماركسية » أو « الليبرالية » يعبر عن تناقض لفظي وفكري ؛ لأن الإبداع عكس التقنين<sup>(٢٦)</sup> . ولا يمكن لناقد ما - مهما كان علميا أو « أكاديميا » - أن « يكرر » العملية الإبداعية الواحدة كلها طبق قواعد إدراكية وذهنية معينة .

وأكثر من هذا أن قول الظاهراتيين بإعادة تركيب العمليات الذهنية التي تحدث داخل عقل الفرد في أثناء قيامه بالأعمال اليومية النمطية ، هو أيضا قول افتراضى « متنازل » . وكما يقول كل من هايدجر وجادامر : لا توجد هناك « إعادة » لتجارب نفسية وشعورية سابقة كما حدثت بالفعل ، حتى على أبسط مستويات التجربة الإنسانية ، وإنما قد تكون هناك إعادة قراءة للتجارب الإنسانية السابقة من خلال ذاتية المحلل ، وليس فيها وراءها . أجل ، ليست هناك حقيقة واحدة تعيش « هناك » خارج ذاتية الفرد . ودوافع السلوك الإنسانى ، أو العمليات الذهنية التي يقوم عليها ، لا تظهر هكذا بوضوح وجلاء في عقل الفرد موضع الدراسة ، وإنما تظهر « هكذا » في عقل المحلل الذي يقوم بالدراسة حتى على مستوى الأفعال التقليدية النمطية .

بالطبع يستطيع النقد الأدبي أن يتناول العلاقة الجدلية بين العمل الإبداعي والخلفية الاجتماعية والثقافية والتاريخية ؛ لأن الأعمال لا تنشأ من فراغ . ولكن ما لا يستطيع أن يفعله هو شرح « منطق » هذه العلاقة المعقدة . والوصف يختلف تماما عن التعليل<sup>(٢٧)</sup> . لقد كانت هناك قبل بيكاسو أساليب جمالية مألوفة للتعبير عن معاني الحرب والدمار ، سواء من حيث التشكيل أو اللون ، ولكنه جاء فعظم هذه « التوقعات » الجمالية في راعته الشهيرة « الجارنيكا » ، التي رسمها في عام ١٩٣٧ مبعرا عن مأساة قرية أسبانية وادعة ( اسمها الجارنيكا ) دمرها الألمان تدميرا تاما في عام ١٩٣٦ . لقد جاءت لغته التعبيرية

## نظريات الإبداع :

تعددت نظريات الإبداع على مدى عصور طويلة من عمر الفكر البشري ، أقدمها هي نظرية الإلهام ، التي تقرر بأن الفنان لا يستلهم عمله الفنى من عقل واع أو شعور ظاهر أو بيئة اجتماعية ، بل يستلهمه من قوة عليا أو من وحى سماوى لا سلطان له ( للفنان ) عليه . وقد كان أفلاطون هو أقدم من أرسى نظرية الإلهام ، ثم تلاه الأفلاطونيون الجدد في عصر النهضة . وفي ذلك العصر اختلعت فكرة الجمال المطلق ( أفلاطون ) بفكرة الفيض الإلهي ، التي ترى بأن عملية الإبداع هي فيض خارجي من الذات الإلهية رمز الجمال المطلق . ثم تجددت النظرية على يد الشعراء والفلاسفة الرومانسيين ، مثل ديلاكروا ونيشيه وكولريديج وجوته ، الذين عارضوا التيار العقل لتفسير الإبداع ( بوصفه وظيفة من وظائف العقل الواعي البعيد عن الغموض والخيالات والتهويم ) . ويرى جوته أن الفنان نصف إله ، وأن الفن العظيم يهرب من كل سيطرة بشرية ، ويرتفع عن القوى البدنية ليعلم أن الفنان « أسير » لإلهه ما ، أو شيطان ما ، يمتلكه<sup>(٢٤)</sup> .

يرى أنصار النظرية العقلية لتفسير العملية الإبداعية ، أمثال كانط وهيجل وشوبنهاور وفان جوخ ودافنشى ، أن الإبداع هو وليد الفكر الواعي والإرادة العقلية المستتيرة . والإلهام المفاجيء في ضوء هذه النظرية لا يأتي من فراغ ، وإنما هو وليد التفكير المضني المتواصل . يقول دافنشى : « العبقرية تعمل قليلا وتفكر كثيرا » . وقد دلت سيرته الذاتية نفسها على ذلك ، فقد كان كثير التأمل والتفكير والتردد قبل الشروع في أى عمل فنى جديد . والفنان المبدع - كما يرى كانط - لا يحاكي الطبيعة ، وإنما ينمى إبداعه الفنى من فكره الخاص به<sup>(٢٥)</sup> . وقد حاول بعض العلماء النفسيين ، أمثال كاترين باتريك ووالاس وجيلفورد ، تحليل مراحل عملية الإبداع العقلية ، فقسموها إلى أربع مراحل : الاستعداد ، حيث يستقبل الفنان مجموعة أفكار وتجاهيات لا يسيطر عليها ، والإفراخ ( أو التخسر عند والاس وجيلفورد ) ، حيث تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية ، ومرحلة تبلور الفكرة ( الكشف ) ، ثم أخيرا تأتى عملية تنفيذ الفكرة ( التحقيق ) . ولقد قامت باتريك باختبار فروضها عن طريق اختبار معمل ، لمجموعة من الشعراء الذين طلب منهم الكتابة عن موضوع محدد في جلسة معملية محصورة زمنيا .

أما أصحاب المدرسة السيكلوجية فلا يوافقون على أن يكون الإبداع الفنى شرارة إلهية سماوية ، كما لا يوافقون على فكرة العقل الواعي ودوره في الإبداع ، أو على تأثير البيئة الاجتماعية في الإبداع ( مدرسة التحليل الاجتماعى للأدب - وقد تعرضنا لها في القسم الأول ) ، وإنما يعلنون من شأن اللاشعور العقل بوصفه مفسرا أساسيا للسلوك الإبداعي . إن فرويد - مثلا - يرى أن الرغبات الجنسية المكبوتة هي المفتاح الرئيسى لحل رموز السلوك البشرى . ولقد طبق ذلك على كثير من أنماط السلوك ، ومنها السلوك الإبداعي . وجاء في مذكرات ليوناردو دافنشى أنه كان يرى حلما متكررا يتمثل في نسر

يضربه بذيله عدة مرات على فمه ( دافنشى ) ويحاول أن يفتحته ثم ينسحب عنه ويطير بعيدا . ومن خلال دراسة فرويد لحياة دافنشى الشخصية استطاع أن يفسر هذا الحلم كالألف : ذيل النسر يمثل عضو التذكير وشخصية الأم في آن واحد ، فقد كان يرمز للأم في المجتمعات القديمة بالنسر ، مثل الإلهة موت الفرعونية . ويحيب فرويد من التساؤل : ما العلاقة بين الأم وعضو التذكير ؟ بأن الإهات الأسطورية كانت كمن يجسدن في أجساد مزدوجة الجنس ( hermaphroditic ) ، مثل موت ، وحنحور ، وإيزيس . ولقد كان دافنشى الطفل ملتصقا بأمه في السنوات الخمس الأولى من حياته ، فتركت تلك المرحلة الطفولية الشبقية ( المتمثلة في لذة الرضاعة ) أثرا كبيرا في حياته فيما بعد . ولأن الطفل الذكر يفترض أن جميع الأشخاص - نساء ورجالا - يمتلكون عضو التذكير ، جاء هذا اللبس - في الحلم - بين الأم وعضو التذكير ، الذى يشير إلى مرحلة اللذة الشبقية . وعندما انتقل دافنشى ليمش مع والده لم يستطع أن ينسى أمه ، ولكنه كبث ذلك الحزن إلى دفء صدرها واحتضانها إياه في اللاشعور لطفو بعد ذلك في الحلم على شكل ذيل النسر . ولهذا السبب لم يتزوج دافنشى ، وعاش « وفيها لذكرى أمه »<sup>(٢٦)</sup> . وإذا نظرنا إلى لوحات دافنشى فسنجد - كما يرى فرويد - أن شخصياته النسائية مثل الموناليزا الشهيرة لها النظرة الأسرة الغامضة نفسها ، التي ترتبط بشخصية الأم التي يحن إليها دوما<sup>(٢٧)</sup> . أما يونج فيرى أن الفكر الإبداعي هو تعبير عن لا شعور جمعى ، وهو بمثابة تجماع التجارب الإنسانية البدائية التي انحدرت إلينا عبر الأسلاف والأجداد . وهذا اللاشعور الجمعى هو خلاصة كل ما هو مشترك بين النفوس البشرية ، بغض النظر عن حدود الزمان والمكان ، وهو ما نراه في الأساطير المتوارثة ، وفي الأعمال الفنية الخالدة ، التي لا وطن لها<sup>(٢٨)</sup> .

## نقد :

إذا حاولنا أن نقوم هذه التيارات الفكرية التي تناقش مفهوم الإبداع بما هو نشاط عقل ، نجد أنها جميعا قد هلبت التفسير الأحادى التسلطى . إن هذه النظريات تقوم على أساس أن السلوك الإبداعي هو نمط سلوكى متكرر ذو حلة واحدة ، أى أن حالات الإبداع الفردية ما هي إلا نماذج لنمط سلوكى واحد فنى باحث محدد ، وإن اختلفت تلك النظريات في تحديد هذا الباحث ( تماما مثل البنية والماركسية . . إلخ ) . وإذا أخذنا مثلا نظرية الإلهام أو الوحي السماوى المفاجيء نجد أنها قد ركزت فقط على الجانب « الغيبى » أو اللاشعورى من العملية الإبداعية ، حيث تطرأ على المبدع فكرة معينة وموضوع ما « فجأة » ، وكان هذه الأفكار قد هبطت من السماء والحقيقة أن نظرية الإلهام صحيحة وخادعة في الوقت نفسه . هي صحيحة لهذا البروز الظاهرى المفاجيء للخواطر والأفكار ، وخادعة لأن هذه الأفكار بالتأكيد قد ارتبطت بتجارب شعورية سابقة مر بها المبدع واحتزنها العقل في منطقة بعيدة عن الشعور الواعي . وهذا ما يحدث تماما في الأحلام كما نعرف من علم النفس ، فالأحلام

لا تهبط هكذا من فراغ ، وإنما هي - أو بعض منها ، بمعنى أصح - إظهار لما يحدث في منطقة الوعي اللاشعوري من تفاعل فكري . وهناك نقد آخر يوجه إلى نظرية الإلهام ، هو إغفالها عنصر التنفيذ من العملية الإبداعية . فهبوط الأفكار في حد ذاته لا يعنى اكتمال العملية الإبداعية ؛ لأن المبدع - أيما كان مجال إبداعه - لا « يرى » الصورة النهائية لعمله قبل مرحلة التنفيذ ؛ وإنما تتبلور الصورة وتتضح التفاصيل ، ويتم التعديل المستمر للأفكار وللشكل الجمالي للعمل في أثناء مرحلة التنفيذ .

أما بالنسبة للنظرية العقلية فهي أيضا قد شابهها كثير من أوجه القصور ، بالرغم من أنها قد أسقطت تلك الأفكار الغيبية أو الأسطورية التي جاءت بها نظرية الإلهام . لقد ركز أنصار هذه المدرسة على دور العقل الواعي فقط في عملية الخلق الإبداعي ، ولكنهم تغافلوا عن أصول هذه الأفكار : هل هي اجتماعية أم ذاتية ؟ هل هي مكتسبة أم فطرية كامنة ؟ أم هي مزيج من الاثنين<sup>(٢٩)</sup> ؟ وأيضا لا « يجيد » أنصار هذه المدرسة التعامل مع المنطقة « غير الواعية » من الفكر الإبداعي أو الإلهامات الأولى للإبداع ، لتعارض ذلك مع منهجهم « العلمي » في دراسة العملية الإبداعية . وكما رأينا فلقد قام كل من باتريك ووالاس وجيلفورد بتقسيم « مراحل » العملية الإبداعية تقسيما عقليا تعسفيا ، على طريقة محطات مترو الأنفاق ؛ الاستعداد ثم التخمر ثم الكشف ثم التحقيق ، وكان هذه المحطات العقلية « قائمة » بالضرورة ، ويمكن التحدث عنها ووصفها بهذا الترتيب وهذا التيقن . أين مثلا « الحدود » الفاصلة بين الاستعداد والتخمر ، أو بين التخمر والكشف ؟ وكيف يمكن أن نتحدث عن نشاط ذهني لا نراه ، يحدث داخل عقل المبدع ويستمر في التفاعل في أثناء عملية التنفيذ بهذا اليقين « العلمي » ؟ ثم هل « يجب » أن يمر جميع المبدعين بهذه المراحل الأربع ؟ وكيف نقيس « الشذوذ » عن هذا الترتيب ، إن وجد ؟ ويتضح تماما ، من استعراض هذه الآراء النظرية ، أن هناك خلطا محلا بين مفهوم الذهن الإبداعي ومفهوم النشاط الذهني الرياضي أو « العقلاني » ، الذي يمكن تحليله في شكل خطوات : أ ثم ب ثم ج وفي النهاية نصل إلى النتيجة الحتمية د ( وهي المشكلة التي ستتطرق إليها هنا قليل ) . أيضا القول بأن الفكر المبدع هو أساس الإبداع ، قول غير مكتمل ؛ لأنه لا يبين أو يعلل تباين الإبداعات الفنية لدى الفنانين ، من نحت إلى تصوير إلى قص إلى شعر ... إلخ . وتتغافل هذه النظرية مرة أخرى عن دور التنفيذ في العملية الإبداعية . و « المرء لا يتكرر إلا بالعمل »<sup>(٣٠)</sup> .

على النقيض الآخر من المدرسة العقلية ، التي تعل من شأن العقل الواعي فقط في العملية الإبداعية ، نجد أن المدرسة السيكلوجية الكلاسيكية تقرر بأن اللاشعور العقل هو المصدر الأساسي للإبداع ؛ وفي هذا تستطيع آخر . صحيح أن البدايات الفكرية الأولى لعملية الإبداع تتفاعل داخل عقل المبدع في منطقة بعيدة عن الوعي الشعوري « الواضح » ، لكن الإبداع ليس كله لا شعوريا ؛ فهناك دور الجهد العقل المضني الذي يقوم به المبدع في أثناء عملية التنفيذ ، وما يتضمنه

ذلك من إضراب وتعديل وإلغاء وتفضيل ، إلى آخر ذلك من عمليات « صقل » المولود الإبداعي ليأخذ شكله النهائي . وليس صحيحا ما قاله فرويد من أن التجارب الشخصية السابقة ، وبخاصة تجارب الطفولة المبكرة ، هي المصدر الوحيد للإبداع أو للسلوك الإنساني بشكل عام . فإين دور المؤثرات الاجتماعية الكثيرة التي لا ترتبط بمرحلة الطفولة ، والتي لا علاقة لها بالرغبات الجنسية المبكرة ، مثل حادثة تدمير قرية الجارنيكا ، التي ألهمت بيكاسو تسجيلها وتصويرها بشاقتها ؟ المشكلة أن فرويد كان « يرى » نفسيا جنسيا متخفيا وراء كل مظهر سلوكي « خارجي » ، حتى السلوك الإبداعي . ولقد جاءت قراءته لمذكرات ليوناردو دافنشي قراءة أحادية متعسفة ؛ فعمل سبيل المثال كيف صرف دافنشي هذه المعلومات عن الإنصات الفرعونيات وقد كانت الحضارة المصرية القديمة في عهده تارخيا مجهولا ، حيث إن شامبلسون ، أول من نجح في قراءة اللغة الهيروغليفية ، ظهر إلى الوجود بعد دافنشي بما يزيد عن ثلاثة قرون<sup>(٣١)</sup> ؟ ولماذا يكون النسر رمزا للام ويكون ذيله رمزا لعفسو التذكير ؟ ولماذا يجب أن يكون النسر رمزا لشيء آخر غير النسر ؟ لقد كان معروفًا عن دافنشي اهتمامه الشديد بالطيران ، وكان معجبا بليكاروس بن ديدالوس لمحاولة الطيران بأجنحة من الريش. والظاهر أن مسألة الطيران قد ارتبطت عند دافنشي بأصول دينية لا شقية ، كما نستشف من مذكراته ؛ فلقد كانت الأساطير الدينية في عهده تتحدث عن ملائكة مجنحة ورسول مجنحة ، مثل يوحنا البشير المجنح ، بل حتى عن شياطين مجنحة<sup>(٣٢)</sup> . ومرة أخرى لا نستطيع المدرسة السيكلوجية تحليل الفروق الفردية بين المبدعين حتى بين أفراد المدرسة الفنية أو الأدبية الواحدة . وإذا كان الفرد يتسامى عن الدافع الشقي ويحول إلى دافع آخر له شكل اجتماعي ، فلماذا يتجه التسامي عند البعض نحو الإبداع وعند البعض الآخر نحو أنماط أخرى من النشاط السلوكي ؟ ولماذا يبدع البعض شعرا والبعض قصا والبعض تصويرا تشكيليا ، سواء أكان الدافع للإبداع اللاشعور الشخصي (لشعور) أم اللاشعور الجمعي (يونج) ؟

من الواضح أن هذه النظريات الشمولية لا تخدم كثيرا في تفسير العملية الإبداعية ؛ وذلك لأنها تتعامل مع الإبداع على أساس أنه نشاط ذهني وسلوكي مطلق ، « يجب » أن يحمل ملامح ثابتة تصدق على جميع المبدعين على اختلاف إبداعاتهم ومجتمعاتهم وعصورهم . وكما يقول عبد المعطى محمد فإن فشل هذه النظريات في تفسير العملية الإبداعية يرجع إلى أنها تركز إما على الذات فقط ( الإلهام ، النظريات العقلية ، اللاشعور الشخصي (فرويد) ) ، أو على الموضوع فقط ( المجتمع ، اللاشعور الجمعي (يونج) ) ، أي الفرد أو المجتمع<sup>(٣٣)</sup> . والمفروض أن نتناول قضية الإبداع من منظور الفرد والمجتمع معا ، أي التفاعل الجدلي الخاص بين ذات المبدع والمؤثرات الاجتماعية المختلفة ، التي يتعرض لها طوال حياته .

ويقودنا هذا مباشرة إلى مناقشة موضوع تباين المبدعين واختلاف تعبيراتهم الإبداعية . ويرى بعض المحللين مثل مصطفى سويرف

لكن هل تصلح فكرة الإطار المعرفي للمبدع وحدها لكي تقدم تفسيراً متكاملًا لمفهوم الإبداع ؟ سأحاول في الجزء التالي الإجابة عن هذا التساؤل .

### ماهية الإبداع :

في الحقيقة إن فكرة الإطار المعرفي للفرد بشكل عام ، هي فكرة صحيحة تمامًا للتعبير عن نسبة الوجود البشري ، أي نسبة قراءة « الحقائق » والمؤشرات التاريخية والاجتماعية من فرد إلى فرد ، وذلك هل نحر ما ظهر لنا من آراء جرامشي وهوسرل وشولتز وسرويف وغيرهم من المفكرين . لكن فكرة نسبة الإطار المعرفي - من وجهة نظري - لا تعلق ظاهرة الإبداع الفنى إلا تعليلًا جزئيًا . أولاً ، لست أتفق مع الرأي القائل بأن الفعل الإبداعي لا يختلف عن الفعل العادي سوى في نوعية الإطار المعرفي المنظم لكل من المبدع وغير المبدع . إن كثرة الاطلاع المنظم في مجال ما من مجالات الإبداع الأدبي ليس هو الشرط الأساسي لظهور الإبداع الأدبي . هناك كم هائل من المثقفين والنقاد الأدبيين من يعرفون مختلف الأعمال الأدبية من شعر ورواية ومسرحية .. إلخ ، بنهم شديد وبتخصص شديد أيضًا ( وكثيراً ما يتفوق النقاد المسرحي - مثلاً - على المؤلف المسرحي من حيث غزارة اطلاعه » المنظم » على التراث المسرحي الرحب ) ، ومع ذلك فهم لا يبدعون . ولعل ذلك أوضح ما يكون في مجال التأليف الموسيقي والتصوير التشكيلي ، حيث يرتبط الإبداع بقدرات سمعية وحركية بصفة خاصة . ما السرفى أن بعض الأطفال ، في سن مبكرة جداً ، وفي محيط أسرى « عادي » ( ألا يكون أحد الأبوين موسيقياً أو فناناً تشكيليًا ) يبدون استجابات سمعية مختلفة للموسيقى ، أو يتميزون في قدراتهم الحركية التشكيلية ؟ ما « الإطار المعرفي الخاص » الذي استطاع أن يكتسبه الطفل في عاصمه الأول أو الثان من العمر ليجمعه يستجيب لصوت الأذان مثلاً بشكل مختلف ، أو يجعله يتفوق على إخوته في القدرة على « التقاط » النغمات وترديدها بدون نشوز وهم يعيشون في البيئة الأسرية نفسها ؟ الواقع أن فكرة الإطار وحدها لا تستطيع أن تفسر « المهوبة » أو « الاستعداد الشخصي » وهي ألفاظ لا يجدها بعض النقاد والعلميين ، لأنها غيبات يصعب قياسها أو تفهمها علمياً . ويرسوف أننا في النهاية لا نستطيع أن نستغنى عن فكرة الاستعداد الفطري الخاص ، وإن كنا لا نستطيع أن نكيّفها علمياً تكييفاً دقيقاً (٣٨) .

وإذا انتقلنا إلى مدلول العملية الإبداعية من حيث إنها محاولة لإعادة التوازن بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، فالواقع أن هذه مقولة وصفية عامة ، لا تفيد كثيراً في إلقاء الضوء على ماهية العملية الإبداعية . هناك كثير من المثقفين والمفكرين والنقاد في مجتمعاتنا العربية يعيشون حالة عامة من الصدع بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، أي حالة من الاغتراب عن واقعهم الاجتماعي ، ومع ذلك لا يبدعون . ثم هل نستطيع أن نعمم ونقول إن كل لحظة إبداعية هي ولادة صدع ما بين ذات المبدع والآخرين ، فينتج المبدع عندئذ إلى راب الصدع أو

وهل عبد للمعطى محمد أن تميز كل فنان عن غيره . يرجع إلى أن كل فنان يحمل داخله إطاراً معرفياً مختلفاً Framework من غيره ، وهي صياغة جديدة لمقولة المخزون المعرفي Stock of Knowledge الخاصة بهر سول وشولتز ، وهي مفتاح مقولة النسبية التاريخية كما بينا من قبل . ويرى سرويف أن الإطار المعرفي للفرد أيما كان هو نظام مكتسب جدي ، تنظم فيه خبرات الفرد الذاتية في شكل أبنية معرفية خاصة به . فمثلاً نجد أن الشاعر قد كوّن إطاراً شعرياً خاصاً به نتيجة لكثرة اطلاعه الشعري وتذوقه المكثف لإبداعات الشعراء الآخرين . والقصاص يكتسب إطاراً قصصياً خاصاً من كثرة اطلاعه المنظم أو الموجه ، في ميدان القصة . وهكذا الحال بالنسبة للمصور والموسيقي وغيرهما من المبدعين . وهذا التنظيم المعرفي الخاص بالمبدع ، الذي توجهه طبيعة التذوق الفنى لديه ، هو الذي من شأنه أن يظهر في سلوك فريد هو الإبداع الشعري (٣٩) . وهذا يعنى أن الفرق الوحيد بين الإنسان العادي والمبدع هو فرق اطلاع معرفي . وتنطبق قوانين التفكير الإنساني على كل من الأشخاص المبدعين والأشخاص العاديين ، « لأن تفكير كل منهم لا يختلف هو والآخر إلا من حيث درجة توافر خصائص الإبداع فيه » (٤٠)

لكن ما المؤثرات المباشرة التي تؤدي إلى حدوث لحظة للإبداع بعينها ؟ يرى عدد من المحللين أن السلوك الإبداعي ينشأ بسبب الرغبة في إحداث تكيف اجتماعي بين الـ « أنا » والـ « نحن » أي ذات الفنان المبدع ، والـ « نحن » ، أي الآخرين ( المجتمع أو الطبقة الاجتماعية أو الجماعة العرقية أو الأسرة ... إلخ ) . ويكون المبدع قبل مرحلة الإبداع متوافقاً مع الـ « نحن » ، ثم يظهر مؤثر اجتماعي ما يستجيب له المبدع قبل مرحلة الإبداع متوافقاً مع الـ « أنا » والـ « نحن » ، ثم يظهر مؤثر اجتماعي ما يستجيب له المبدع فيتوتر ، ويعكس هذا التوتر صدعاً ما بين الـ « أنا » والـ « نحن » . لذا يتجه المبدع من خلال عملية الخلق الإبداعي إلى راب الصدع بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، أي إلى خفض التوتر وإحداث تكيف جديد مع الآخرين . ومعنى هذا أن عملية الخلق الإبداعي هي عملية تواصل بين طرفين : الفرد المبدع ، والمجتمع أو الآخرين ، تماماً مثل معظم أفعالنا العادية ذات النشاط المدفوع ، أي « التنظيم » الاجتماعي (٤١) . وهذه الرؤية الجديدة للإبداع : مفهوم الإطار المعرفي النوعي للمبدع ، وحاجته إلى خفض التوتر بين الـ « أنا » والـ « نحن » عن طريق الخلق الإبداعي نفسه ، هي البديل الواقعي « الموضوعي » لنظريات الإبداع الشمولية المطلقة ، التي لا تفسر سبب تمايز المبدعين النوعي . هذا المنهج الجديد يتخطى عملية التصنيف النمطي التي وقع فيها أصحاب الإلهام والعقليون والديكولوجيون ... و « ليس من شك في أن الوصف جزء من مهمة الباحث ، لكنه ليس المهمة كلها » إنما هو منطقة كمفترق الطرق ، يتأدى بعض الباحثين منها إلى وضع الفروض المفسرة ثم اختبار قوة هذه الفروض بالتجربة أو بالملاحظة للوقائع ، وهنا نكون متابعين لطريق العلم الصحيح الذي يمكن أن يؤدي إلى التنبؤ . ولكن البعض الآخر من الباحثين يتجه إلى التصنيف ، والتصنيف لا يضيف شيئاً جديداً (٤٢) .

الشمسية . لقد وُحِدَ نيوتن في « رؤية » واحدة أعمال كل من جاليليو وكوبرنيكس وكبلر ، وحولها إلى نظرية متماسكة . أما أينشتاين فلعله ظاهرة إبداعية علمية فريدة ، إذ جمعت نظريته الشهيرة بالنسبية جميع « حقائق » العلوم الطبيعية في سلة واحدة . وتفيد هذه النظرية في بساطة شديدة أن جميع حقائق الكون نسبية : أولا لأننا نتعامل معها بحواسنا ، وكل طبقة من المخلوقات تعيش متجسجة في تصوراتها ، لا تستطيع أن تصف الصور التي تراها للطبقات الأخرى<sup>(٤٠)</sup> ، وثانيا لأن كل ما في الكون من جزئيات وذرات وكواكب وشموس وأقمار يتحرك ، فلا معنى لأن نتكلم عن « وضع ثابت » لشيء ما ، وإنما يجب أن نفحص حركة جسم أو سكونه بالرجوع إلى جسم آخر . والسري في عبقرية هؤلاء العلماء الأفذاذ أو المخترعين أو الأدباء أو الفنانين لا يكمن في قدرتهم على الاستيعاب أو الاطلاع على أكبر قدر من المعلومات المتخصصة في أمر موجه ، وإنما يكمن في قدرتهم على مجاوزة « الواقع » المألوف ، أو الأعراف السائدة ، سواء في مجال التفكير العلمي ، أو التعبير اللغوي الجمالي ، أو التصوير التشكيلي . ومن الأمثلة على أن مجرد تراكم المعلومات لا يكفي لتفسير الإبداع ما حدث لـ « لوى باستير » ، العالم الشهير ، عندما دعى للعمل على حل مشكلة لها علاقة بدودة الحرير ، واكتشف الخبراء جهل باستير بهذه الدودة أو ضلالة معلوماته عنها . ومع ذلك تمكن باستير - لا الخبراء - من حل هذه المشكلة ، وذلك لأنه غالباً ما يحتاج الابتكار في مثل هذه الحالات إلى حد أدنى من المعلومات المتعلقة بالموضوع ، مفترنة بقدرة عالية على التخيل ، أو إعادة صياغة العلاقات بين الأشياء<sup>(٤١)</sup> .

لكن ما طبيعة النشاط الذهني الإبداعي نفسه ؟ وكيف ينمو ويتطور ؟ وهل يمكن تقسيمه إلى « مراحل » كما فعل جيلفورد ووالاس ؟ النشاط العقلي الإبداعي هو أقرب ما يكون إلى التفكير الحدسي intuitive thought منه إلى التفكير العقلاني المنطقي rational/ logical thought . حل عكس ما يغلط بعض المحللين . التفكير العقلاني تفكير واع بنفسه ، « واضح المعالم » ، له خطوات محسوبة وبيدات ونهايات يمكن تتبعها ووصفها وتقسيمها إلى مراحل . مثلاً إذا أعطيت طالبا مسألة رياضية لحلها وطلبت منه شرح الخطوات التي اتبعها ليصل إلى النتيجة النهائية فإنه سيبدأ بالحديث عن « أ » ثم « ب » وبعدها « ج » ليصل في النهاية إلى الحل « د » . من السهل « استرجاع » هذه المراحل والحديث عنها لأنها واضحة وتفريرية . أما الحدسي intuition - وفي قول آخر التفكير الانفرادي divergent thinking - فهو تفكير مبهم النشأة ، غامض التركيب ، لا يعي صاحبه حل وجه اليقين بداياته و « نمط » تطوره ، وإنما يعي نهاياته ، أو ما هو قرب النهاية ، حينما يخرج هذا النشاط العقلي الكامن إلى حيز الشعور ، وتبرز الفكرة الإبداعية « فجأة » - وهذا هو ما يطلق عليه المبدعون لحظة الإلهام أو هبوط الوحي . ثم تكتمل العملية الإبداعية بمرحلة التنفيذ ، وهي مرحلة شاقة ومرهقة ، يشحذ فيها المبدع كل حواسه ، ويقوم بجهد عقلي وانفعالي مُضْنٍ ، فيعدل ويضرب ويركب ويحسن ، إلى أن يخرج الوليد الفني إلى النور . وإذا حاولنا أن نغرب

التواصل الاجتماعي مع الآخرين من خلال عملية الإبداع ؟ عندما يكتب الشاعر قصيدة مجبدا للثورة مثلا ، أو لانتصارات أكتوبر ، فأين وجه الصدع بين الـ « أنا » والـ « نحن » ؟ وما حدود الـ « نحن » ؟ هل هي كله ، أم الطبقة الاجتماعية ، أم الإنسانية المطلقة ؟ وهل ينطبق هذا الشعور بالصدع مع الآخرين على إبداعات الملحن الموسيقي والفنان التشكيلي والمثال والنحات أيضا ؟ إذن كيف لحن عبد الوهاب « الجندول » أو « مسافر زاده الخيال » ؟ هل استلهم « الصدع » من الكلمات المكتوبة ؟ وكيف أبدع محمود مختار مثال « بضعة مصر » العملاق ؟ من الواضح أننا لن نستطيع أن « نعلل » اللحظات الإبداعية المفردة بهذا الوصف التعميمي ، وإن كان من الممكن أن نتحدث عن حالة عامة من الاغتراب عن الواقع الاجتماعي ، تجعل الفرد قادرا على تلمس القضايا والمشكلات الاجتماعية العامة ورصدها ، وهي السمة التي أطلق عليها جيلفورد « الحساسية للمشكلات » . وفي هذه السمة يشترك المثقفون والمفكرون والمبدعون على حد سواء . وإذا كانت لحظات الصدع إذن بين الـ « أنا » والـ « نحن » لا ترتبط بالمبدعين فحسب ، فكيف في النهاية نفس الظاهرة الإبداعية ؟

الإبداع في أبسط تعريف له هو القدرة على التخيل ، هو القدرة على رؤية علاقات جديدة بين « حقائق » الحياة الموروثة وتصورها ، والقدرة على عبور حواجز العرف والتقاليد السائدة في مجالات الفكر الإنسان كافة . وبهذا التعريف يتسع مفهوم الإبداع ليشمل كل من له القدرة على إعادة تركيب الخبرات الموروثة وصياغتها في قوالب أو رؤى جديدة ، سواء في مجال العلم أو الفكر أو الأدب أو الفن ، والسبب في أننا نحصر مفهوم الإبداع في العصر الحديث في دائرة الأدب والفن هو ازدياد التخصص في مجالات البحث العلمي المتعددة ، حل نحو نجد من القدرة على التخيل والربط بين التخصصات العلمية المختلفة . لقد أصبح « الإبداع العلمي » بشكل عام إبداعا تراكميا نتيجة لتراكم جهود عدد كبير من العلماء المتخصصين على مدى أجيال<sup>(٣٩)</sup> . ولعل من أعظم العلماء المبدعين الذين تحلوا بقدرة فائقة على التخيل ، أو القدرة على خلق « رؤى » جديدة للحياة ، هم جاليليو ونيوتن وألبرت أينشتاين . لقد استطاع جاليليو أن « يقلب » نظام الكون رأسا على عقب ، فبعد أن كانت الأرض هي محور الكون ( أو مجموعتنا الشمسية ) ، أصبحت هي تابعة للسيد الجديد : الشمس وكان منطقها أن يتهم جاليليو بالجنون والكفر ، لأن العقل الإنساني وقتها لم يكن ليتقبل هذا الانهيار الحاد لتلك « الحقيقة » الفلكية الدينية الراسخة ( فكرة أن الأرض هي مركز الكون كانت تتفق مع التفسيرات الكنسية آنذاك ، ولذا وقفت الكنيسة ضد جاليليو بشدة ) . كذلك أحدثت منجزات العالم الكبير إسحق نيوتن الفكرية ثورة كبيرة في مجال الفلك والفيزياء الأرضية ، حيث فسرت قوانينه الخاصة بالمجاذبية الكونية كثيرا من المشكلات العلمية التي كانت مفرقة آنذاك فيما يتعلق بحركة الأجرام السماوية في مداراتها « مسر » و « غرابية » مسارات المذنبات ، وأسباب المد والجزر ، واضطراب حركة القمر المدارية عندما تتعرض لتأثير الجاذبية

الخارجي ، وهي حاجة ليست مقصورة على العالم والمفكر والفيلسوف ، وإنما هي حاجة إنسانية عامة ، تعبر عن « رؤية » الفرد لما يجري حوله من أشياء . ولأن الرؤى الفردية للعالم الخارجى تختلف من شخص إلى آخر ، فإن الواقع الاجتماعى يتخذ أبعاداً وأشكالاً مختلفة حسبها « يبدو » داخل العقل البشرى . لذلك فإن الموقف التأويل يبدأ وينتهى من تحلل تلك الذاتية الوجودية وليس « فيها ورائها » . إن ما ينكره هايدجر هو تصور كثير من المفكرين والفلاسفة أنهم قد « جاوزوا » محدودية وجودهم التاريخى ليقوموا بالحكم على الأشياء من عالم فوقى ذى رؤية « شاملة » وموضوعية . والواقع أن هذا الإيهام العقل بمجاوزة النسبية الوجودية the illusion of transcendence هو إيهام طبيعى وضروى للتأقلم مع الواقع الخارجى ؛

لأن العقل الإنسان لا يستطيع أن يرى الأشياء إلا بشكل « منظم » ودائرى ، ومن خلال أبعاد وعلاقات متشابكة ومتصلة . وبتعبير آخر فإن كلاً منا يكون « صورة » خاصة به عن العالم الخارجى من خلال مخزونه المعرفى والثقافى ، الذى يتشكل ويتطور يوماً بعد يوم من خلال التجارب التى يمر بها . وكما يرى هايدجر ، فإن حاجة الإنسان إلى فهم الحياة من خلال شبكة كلية ومتصلة من العلاقات ، هي حاجة طبيعية وضرورية للوجود الإنسانى<sup>(٤٤)</sup> . والحياة تتركز على عنصرين : الإظهار والإخفاء ؛ فهى « تظهر » جزءاً من حقيقتها للإنسان الفرد و « تخفى » عنه جزءاً آخر ، لذلك فإن كل الحقائق الإنسانية ، سواء القديمة منها أو الحديثة ، لا تظهر نفسها لكل الناس بالأبعاد والعلاقات نفسها . ومن هذا المنطلق فإن هايدجر ينظر بعين الشك إلى كل المدارس الفلسفية الإنسانية ، التى تحاول تصوير - أو « إعادة تصوير » - الحقائق الاجتماعية والتجارب الإنسانية « كما حدثت بالفعل » ؛ لأنه لا وجود لمثل هذا الزعم . والعملية التفسيرية هي لحظة وجودية خاصة وفريدة ، تعتمد على الحوار الجدلى بين شقين . لذلك فكما أن الإنسان لا يخوض النهر نفسه مرتين ، فإن اللحظات التفسيرية لا يمكن تكرارها بأبعادها وعلاقاتها نفسها .

وقد كان لأفكار مارتن هايدجر تأثيرها الواضح على هانز جورج جادامر ، الذى أطلق على مذهبه الفكرى اسم « التأويلية الفلسفية » . وفى رأى جادامر أن هايدجر قد أنهى هذا الصراع الفكرى الطويل الذى طالما حاول أن يتغلب على مشكلة النسبية التاريخية بمزيد من « الدقة » العلمية والمنهجية<sup>(٤٥)</sup> . إن الإجراءات المنهجية الدقيقة - كما يرى جادامر - لا تعطى بالضرورة « ضماناً » كافياً لصديق النتائج . وهو يرى أن الصراع الأزل بين « موضوعية » العلم و « ذاتية » التقاليد الموروثة هو صراع وهمى فى الحقيقة ؛ فالمنهج العلمى ما هو إلا « تقاليد » إجرائية موضوعية ، تم التعارف عليها واستخدامها مع تعاقب الأجيال ، بالإضافة إلى أنه لا يوجد ما يعيى « ذاتية » التقاليد والعادات الموروثة ؛ لأن هذه الذاتية هي ما يميز الوجود الإنسانى بوصفه كلاً ، ولا نستطيع أن نحيا إلا من خلالها . وما يميز العالم المبدع - فى رأى جادامر - ليست كفاءته فى تطبيق إجراءات منهجية موضوعية ، ولكن قدرته على التخيل

العملية الإبداعية إلى الأذهان وجدناها أشبه ما تكون بمرحلة الخلق ، حيث يغمر العقل النواحي ويظل العقل الباطن نشطاً لا يكمل ، خصوصاً إذا كانت هناك فكرة « ملحة » حل النفس . ومن الممكن بالطبع أن « تحدث هن » هذه المرحلة الغائية الحاضرة من الذهن بشكل وصفى عام ، كان نطلق عليها مرحلة « التخمر » إذا أردنا ، ولكن من الصعب أن نشرح آليات هذا النشاط العقل أو تطوره بشكل واضح وواضح ، أى أنه من الممكن أن نقول إن « نشاطاً ما » يحدث فى منطقة بعيدة عن النوى المباشر ، ولكن من الصعب أن نحلل « ما هو » هذا النشاط وكيف يعمل وينمو . حتى محاولة أن نسال المبدعين عما حدث « داخل عقولهم » فى أثناء العملية الإبداعية هي محاولة غير مجدية ؛ لأنها غير « واقعية » . فى الأغلب سيحدث المبدع ما يعتقد أنه قد حدث هناك . ويقول دانون « أن تطلب من شاعر أن يصف العملية الإبداعية هو أن تطلب منه أن يضع قاعدة أو ما يقوم مقام القاعدة »<sup>(٤٦)</sup> . ومن الممكن للتقيد الأدب أن يعقب ، لا أن « يعلل » أو يثبتاً كما يأمل بعض المنظرين . إن التظنير يهدف دائماً إلى التوضيح ، وينزع إلى القلبية ، فى حين أن العملية الإبداعية بما هي نشاط عقل غير هادى وغير « منطقي » ستظل دائماً حدثاً فريداً « غير معلل » .

فى القسم الأخير من البحث أود أن أتقدم بمنظور فكرى مختلف ، يتناول مشكلة التفسير بشكل فلسفى عام ، وهو مذهب التأويلية الفلسفية - كما أسماه هانز جورج جادامر . هذا المذهب التأويل هو منطلق فلسفى « غير إيديولوجى » ، أى لا يحمل نظرية معينة « تحكم » العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، وإنما يتعامل مع عملية التفسير على أنها لحظة تفاعل شعورى وذهى خاصة لا تقبل التكرار أو « إعادة التركيب » . لذلك فإنه لا توجد هناك نظريات « خاطئة » إيديولوجيا وأخرى « صحيحة » وعلمية ؛ لأنه - بطبيعة الحياة الإنسانية نفسها - لا توجد هناك « قراءة واحدة » للوجود الإنسانى من حولنا ، حتى على مستوى العلوم الطبيعية - كما بين لنا أينشتاين .

## القسم الثالث :

### التأويلية الفلسفية Philosophical Hermeneutics

المذهب التأويل يتعامل مع كل موقف تفسيرى ينطوى على « قراءة الطرف الآخر » ، سواء فى تفسير النصوص الأدبية أو القوانين أو الكتب المقدسة أو أى نفاصل يدور فى الحياة اليومية . هذا المذهب التأويل الذى تبناه هايدجر ، المفكر الوجودى الشهير ، ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر ، يعبر عن اتجاه حديث نسبياً فى المجال الفكرى الإنسانى ، يتسم بالتمرد على الجانب الأعظم من المجالات الفكرية الفلسفية والأكاديمية . ولا ينكر المذهب التأويل الفلسفى أهمية وجود النظريات فى حياتنا اليومية والفكرية ؛ لأن التظنير ، كما يقول هايدجر ، « هو قدرنا »<sup>(٤٧)</sup> . إن الحاجة الطبيعية للتظنير فى حياتنا الإنسانية هي حاجة خلقتها ضرورة التكيف مع العالم

عمليات التفسير اللانهائية تكسب الحياة أبعاداً جديدة ، وتجعلها تظهر ما كانت « تخفيه » ، فإن حركة « الجمود النظري » ، سواء في مجال النقد الأدبي أو في غيره من المجالات ، تقف ضد طبيعة الحياة نفسها ، بتجديدها الدائم ، وتطورها المستمر . وكما يقول جسادامر : الحياة بمعناها الوجودي الأزلي تنمو وتتطور « من وراء ظهر » الإيديولوجيات الثابتة (١٩) .

imagination ، واستكشاف أبعاد جديدة لرؤية الأشياء . ولا يتم هذا الحوار التأويل إلا من خلال اللغة ، التي تحمل على متنها كل حقائق الحياة ، سواء القديمة منها أو الماصرة . وعندما يتعرف الإنسان الحياة لأول مرة ، ويبدأ في ملامسة تراثها الثقافي والتاريخي ، فإنه يتعرفها من خلال « تفسير لغوي » . وعندما يبدأ الإنسان في « قراءة » هذه اللغة فإنه يدخل معها في حوار جدلي خاص . ولأن

## الهوامش

20 - Solid, Edward: *The World, The Text, and The Critic*, p. 28.

21 - Read, Herbert: *Art & Alienation*. Thames and Hudson, London 1967. p. 29.

22 - مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي . الدار القومية للطباعة والنشر ، ص ٩٦ .

23 - المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

24 - عبد المعطى محمد : مشكل الإبداع الفني ، رؤية جديدة . دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ، ص ٥٠ .

25 - المرجع السابق ، ص ٦٤ .

26 - المرجع السابق ، ص ١١٠ - ١٢١ .

27 - المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

28 - مصطفى سرييف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٢٠٤ .

29 - عبد المعطى محمد : مشكل الإبداع الفني . ص ١٧٥ .

30 - المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

31 - المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

32 - المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

33 - المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .

34 - مصطفى سرييف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٣٢٤ .

35 - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع سلسلة كتابك ، دار المعارف ١٩٧٧ ص ١١ .

36 - مصطفى سرييف : الأسس النفسية للإبداع الفني . ص ١٤٩ .

37 - المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

38 - المرجع السابق ، ص ٣١٤ .

39 - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع ص ٩ .

40 - مصطفى محمود : أينشتاين والنسبية . دار النهضة العربية ، ص ١٤ .

41 - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع . ص ٣٥ .

42 - Dutton, Denis & Michael Krausz: *The Concept of Creativity in Science and Art*. Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London 1981 p. 52.

43 - Bauman, Zygmunt: *Hermeneutics and Social Science*, p. 161.

44 - Heidegger, Martin: *The Essence of Reason*. North Western University Press, Evanston 1969, p. 83.

45 - Gadamer, Hanz Georg: *Philosophical Hermeneutics*. University of California Press, Berkley, Los Angeles London 1976, p. xiv.

46 - المرجع السابق ص ٣٥ .

1 - Said, Edward: *The World, The Text and The Critic*. Harvard University Press, Cambridge, 1983, p. 22.

2 - عبد المعطى محمد : مشكلة الإبداع الفني - دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ، ص ١٨٤ .

3 - "The Fetishism of Commodities and The Secret Theory" in Tucker, Robert C: *The Marx Engels Reader*. W.W. Norton & Company, New York, London 1973, pp. 319- 329.

4 - المرجع السابق ، ص ٦٥٣ .

5 - المرجع السابق ، ص ٦٥٨ .

6 - Sontag, Susan: *A Barthes Reader*. Jonathan Cape London 1982, p. xi.

7 - Butler, Christopher: *Interpretation, Deconstruction & Ideology*, Clarendon Press, Oxford 1984, p. 25.

8 - Lukacs, Georg: *The Meaning of Contemporary Realism*. Merline Press, London 1963, p. 60.

9 - Laurenson, Diana T. & Alan Swingwood (eds.): *The Sociology of Literature*. Schocken Books, New York 1972, p. 68.

10 - Althusser, Louis: *For Marx*. Verso Edition/ Lowe and Brydone Ltd. 1979, pp. 115- 116.

11 - Macherrey, Pierre: *A Theory of Literary Production*. Routledge and Kegan Paul, London, Henley and Boston 1978, p. 67.

12 - المرجع السابق ، ص ١١١ .

13 - Eagleton, Terry: *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Verso Edition & NLB, London 1981, p. 137.

14 - Lukacs, Georg: *The Historical Novel*. Penguin Books 1981, p. 129.

15 - Goldmann, Lucien: *La Création Culturelle dans La Société Moderne*. Donoel Gunther, Paris 1956, p. 55.

16 - Gramsci, Antonio: *The Modern Prince and Other Writings*. International Publishers, New York 1967, p. 106.

17 - Selden, Raman: *Contemporary Literary Theory*, University Press of Kentucky 1985, pp. 44- 45.

18 - Bauman, Zygmunt: *Hermeneutics and Social Science*. Columbia University Press, New York 1977, p. 119.

19 - Morris, Monica: *An Excursion into Creative Sociology*, Columbia University Press, New York 1977, p. 20.



# ◆ دور الآخر في الإبداع الجمالي

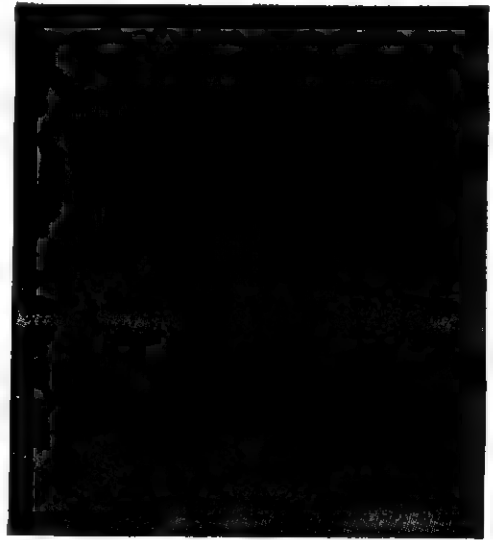
وليد منير

يُمَثِّلُ الآخر جزءاً من وجودنا ذاته ، فيما يُثَقِّلُ جزءاً من وجوده . كل أنا متورطة بالضرورة في أنشآت أخرى بقدر ما تكون تلك الأنشآت متورطة فيها . وكل شكل للعلاقة بين الأنا ونفسها ، وبين الأنا والأشياء ، وبين الأنا والمطلق ، يكشف في جوهره عن طبيعة الاتصال بوجود مفارق ، وعن طبيعة الانفصال عنه معاً . إن « المجيء » و « اللانجئة » وجهان لعملية واحدة على الحقيقة . وهذه العملية هي الوجود في العالم ، بما يُشَكِّلُهُ هذا الوجود من معرفة ، ومن نزوع واستيقاظ ، ومن كسب وخسران . والدور الذي يلعبه الآخر في توجيه حركتنا دور مزدوج ، يكاد يكون متناسلاً أحياناً إلى مدى يصعب تحديده تحديداً دقيقاً ؛ فهو يَنَاءُ وهادمٌ ، دافعٌ وحائلٌ ، مباشرٌ ومُتَلَفٌ ، حاضرٌ وقابل لفننة الغياب . بيد أنه في الحالات كلها يضيء صورة الأنا ويفصح عنها بما هي فاعلية وجود . ولم لا ؟ أليست كل حقيقة مُثَنَّاة في قرارها كما يقول « باشلار » ؟ . وما تلك الثنائية - بالأحرى - إلا تمبير جل عن الحوار الأصم بين المختلفات ( ولا نقول بالضرورة الأضداد أو النقيض ) . وما هذا الحوار سوى نواحي الجدول الأولى التي تأسست عليها روح الحياة في الزمان والمكان .

- ١ -

ذكرت امرأة لجنان ( محبوبة أبي نواس ) عشق أبي نواس لها ، فسبه جنان ، وتنقصته . فلما بلغه ذلك قال :

وا بأبي من إذا ذكرت له	وطول وجدى به تنقصى
لو سألوه عن وجهه حجته	في سبه لي لقال : يمشقى
نعم إلى الحشر والتنادي ، نعم	أصمقه أو ألفت في كفى
لا تثني ، ويك ، عن محبته	ما دام روى مصاحباً بدن



أصبح جهراً ، لا أستسر بما عشتى فيه من يعشتى  
يا معشر الناس ، فاسموا وعوا : إن جنائنا صديقة الحسن<sup>(١)</sup>

يلعب الآخر هنا دوراً مباشراً بوصفه موضوعاً لواقعة . وبالرغم من كون المحبوب هو الآخر المتعین بصورة لا تكاد تقبل الشك ، فإن ثمة آخرين يطفون على سطح المشهد العاطفى كي ينالوا حظهم من مشاركة الأنا في بلورة موقفها . هناك الـ ( هُم ) في « سألوه » ، والـ ( أنت ) في « لا تتنى » ، كما أن هناك ( معشر الناس ) الذين يأتون في ذيل اللوحة . إن ضمير الغائب ( هم ) ، وضمير المخاطب ( أنت ) و ( أنتم ) ، تسهم في جمع أطراف الآخرين بين الحضور والغياب . وتختار الأنا مواجهة الآخرين في مستويين : النهى المقرون بالإنكار ، والنداء المقرون بالأمر ، في حين تظل العلاقة بين الأنا والآخر - موضوع الواقعة الأساس - مشحونة بدلالة مختلفة ( بأى من إذا ذكرت له ) ، و ( قال : يعشتى ) ، حيث تلين هربة القلب ، ويشق فضاء المواجهة ، ليبدو الاعتراض أقرب ما يكون إلى رهافة العتاب السمع . ويصعد الآخر موضوع الواقعة من الغياب ( هو ) إلى الحضور ( جنان ) ، ويصعد من المجهول ( من إذا ذكرت له ) إلى المعلوم ( صديقة الحسن ) .

إن الدلالة الأسلوبية للتعبير الشعري تفصح بشكل من الأشكال عن صمود الوحدة الشاملة للأنا ( الروح - البدن ) أمام تنوع الآخر ( المحبوب - المرأة التي تذكر شأن الحب للمحبيب - المثنى عن المحبة - معشر الناس ) . وفيها تكون الأنا « مرسلأ » ويكون الآخر موضوع الرقعة « مرسلأ إليه » ، يتخذ الآخرون أدواراً عدة ، منها دور « الوسيط » ، ودور « العائق » ، ودور « المستمع المحايد » . والآخر في كل الحالات يشترك في إثارة حساسية الأنا صوب تلفظ نزوعها ، وجلاء موقفها الانفعالي جلاء ناتاً ( أصبح جهراً لا أستسر ) . الآخر إذن - بمعنى من المعاني - حفرٌ للأنا على إخراج مقولتها من وضع الكمون ، واستنفار لقدراتها على المواجهة والاستبصار .

١ - ١

يقول « بول إيلوار » في ( اغتالوا جارثيا لوركا ) :

( منزل ) من كلمة واحدة  
وشغاه التحدث لتعيش  
طفل صغير بلا دموع  
في حدقتيه اللتين من ماء ضائع  
ضوء المستقبل  
يغمر الإنسان قطرة قطرة  
حتى الجفون الشفافة .<sup>(٢)</sup>

الآخر هنا كذلك موضوع لواقعة ، بيد أنه يتحول إلى أكثر من

آخر ، إنه يتحول إلى منزل وكلمة وطفل . ويتداعى الآخرون في أثره ليشكلوا نموذج إنساني يجمع بين التفاصيل الكونية الصغيرة ( الماء والضوء والزمن ) بدلالاتها الثرية . أما القطة فهم « آخرون » غائبون تماماً منذ البداية . إنهم « الفاعل المنفى » خارج المشهد . « المفعول به » هو الحضور الكلي في الكلام ، بالرغم من غيابه وجوداً . هو الوحدة الطبيعية الشاملة التي تنتظم جزئيات العالم ، بحيث يتولد منها ما « يغمر الإنسان قطرة قطرة حتى الجفون الشفافة » . الآخر - مرة أخرى - مثير لرغبة الأنا الدائبة في التعالي على المحدود ، ودافعٌ إلى استرسالها في لعبة الرؤية ( ضوء المستقبل - الجفون الشفافة ) ، حيث تتمثل النبوءة بوصفها إمكاناً من إمكانات وجودها المفترض هي الصيرورة .

٢ - ١

في لوحة « تولوز لوتريك » المشهورة ( راقصة كان يسميها « المتفجرة » ) تدهشنا عبر مركز الرؤية صورة المرأة التي توحى بانثاق شلال من الرغبة . إنها امرأة بعينها ، يعرفها الرسام معرفة « طاعية » ، ذات جسد متحد ، وجمال مخزج بالشيق . إنه اندفاقٌ حسيّ شديدٌ يسيطر على ما حوله من بشر وأشياء ، محمومٌ ومفعمٌ بالتوتر والحركة . لذلك لم يكن يليق برسم المرأة سوى أسلوب حوشي Fauvisme يعمد إلى الخطوط البارزة الحادة ، والألوان الزاعقة ، بما لا يدع مجالاً لتنفس الفراغ . الإضاءة تسقط بدرجة واحدة على جميع الأجزاء التي تُمثّل الجسد المنتصب للأمام . واللون - صيرٌ حسيّ عن ثورة الجوارح - عن « محنة النار » بتعبير « ديران » - والزوايا الحادة تفتح مخزون الحركة المكبوتة على أفق جديد من حرية الجسد البشري ، وتنعكس عمق الإنارة الكامنة فوق سطح التكوين . والآخر استعادةٌ لبداية الأنا في « إيروسها » المخبوء ، وهو مناسبة لاستكناه النزوع الداخلي إلى انفجار العناصر ( الماء والتراب والنار والهواء ) بما هي علامات أولى على فرحة ولادة غير مشروطة . والأنا ليست سوى هذا التفاعل الحى مع النموذج الفطري للوجود من خلال الآخر .

٣ - ١

كتب يحيى الدين بن عربي في ( تجلياته ) : « رأيت الجنيد في هذا التجل فقلت له : يا أبا القاسم ، كيف تقول : في التوحيد يتميز العبد من الرب ؟ وأين تكون أنت عند هذا التمييز ؟ لا يصح أن تكون عبداً ولا أن تكون رباً ، فلا بد أن تكون في بينونة تقتضى الاستواء والعلم بالمقامين ، مع تجردك عنهما حتى ترأهما - فحجل وأطرق . فقلت له : لا تطرق ! نعم السلف كنتم ! ونعم الخلف كنا ! الحظّ الألوهية من هناك تعرف ما أقول لك . للربوبية توحيد وللألوهية توحيد . يا أبا القاسم . قيد توحيدك ولا تطلق ، فإن لكل اسم توحيداً وجماً .

فقال لى : كيف بالثلاثي ، وقد خرج هنا ما خرج ، ونقل ما نقل ؟

اسم لواقع لم تناسبه بعد أية لفظة خاصة به ، وتتيح أيضاً تعيين الوقائع التي لا تستطيع امتلاك لفظة خاصة «<sup>(٥)</sup>» . هنا يستطيع تعدي الوقائع أن يصبح واقعاً له أحداثه المتفردة ، تُضجى الأسطورة ذاتها واقعاً . ومن ثم فإن الرغبة والإرادة والحلم تخلق من خلال نموذجية الآخر وجوداً جديداً للأنس . وتنفخ الأنس بوصفها إمكاناً على كينونة غير مسبقة تتحقق عن طريقها - كينونة يمتلكها الآخر في الأصل ، ويبها عن طيب خاطر للأنس الأخرى بواسطة الكلمات ، تلك الكلمات التي تمثل « رياحاً تهز الحياة » بأسرها .

وفي «موزائيك رومان» ظهرت صورة «أورفيوس» جالساً على حجر في ظل شجرة ، وقد اجتمعت من حوله الطيور والوحوش على اختلاف أشكالها ، مسحورة مستسلمة لإيقاعات غنائيه المدهشة . كذلك أشارت الرسوم الموجودة على أنية يونانية قديمة إلى مقتل «أورفيوس» على يد نساء من «تراقيا» . ويقول «جوزيف . ل . هندرسن» : «كراع حميد ووسيط معاً يحقق أورفيوس التوازن بين الديانة الديونيسية والديانة المسيحية» إذ إننا نجد كلا ديونيسوس والمسيح في أدوار متشابهة ، وإن كانت ، كما قلت ، مختلفة التوجه في ما يتعلق بالزمن والاتجاه في المكان - إحداهما ديانة دورية للعالم السفلي ، والأخرى سماوية وأخرانية ، أو انتهائية . إن هذه السلسلة من وقائع التدشين ، المستمدة من سياق التاريخ الديني ، متكررة بلا نهاية وعملياً مع كل تحريف فردي يمكن تصوره للمعنى في أحلام وتخييلات الأناس الحديثين «<sup>(٦)</sup>» .

١ - ٢

يحفظ «رينيه ماريا ريلكه» بالمسألة بينه وبين المثال أو النموذج . إنه يتأمل الآخر بما هو رمز إنسان أهل على أساس من كونه وسيطاً إلى الرب «الذي لا يتحدث إلى كل إنسان إلا قبل أن يصنعه» . (الآخر - النموذج) لدى «ريلكه» ليس موضوعاً للتقصص . ومن ثم فهو لا يهض بوصفه استعارة وإنما يهض بوصفه كتابة . «إنه للإحلال في مشروع الرؤية عند هذا الشاعر . هناك فقط مكان للتتابع والتراصف ، للتلحق والمجاورة ، للإيماء والدليل . الأنس تتوسل (على مستوى وساطة مسيحية خالصة) بالآخر - النموذج إلى مسقط رأسها في الزمن ، إلى الأزلي القديم :

كل ما تم يسقط  
عائداً إلى الأزلي القديم .

هكذا يكتب «ريلكه» قصيدته التاسعة عشرة إلى «أورفيوس» ، باحثاً عن الثابت وراء المتغير ، وعن المطلق وراء النسبي ، وعن الأولى الجوهرية وراء العارض .

فوق التحول والمسير  
أبعد وأكثر حرية

لقلت له : لا تخف ! من ترك مثل بعده فما فقد . أنا النائب وأنت أخرى - فقبلته قبلة ، فعلم ما لم يكن يعلم - وانصرفت «<sup>(٧)</sup>» . الأنس في معراجها المتصل تلتقي بالآخرين لتتشيء عبر فاعلية الخيال حوارها الإبداعي حول فكرة . والآخر موضوع الواقعة (التجل أو المعراج) يمسد استدعاء المختلف . تجد الأنس خيط الجدول الذهني إلى أقصاه من خلال مواجهة الآخر في عالم الروح . وتسمى في أثناء الموقف التخييل إلى راب صدع الثنائية ، والمثور على نواة الوحدة الأولى في قرار الانقسام والتعدد . كذلك فهي تؤسس نفسها بوصفها مجاوزة للآخر ، واستدراكاً له . الآخر هنا يمثل لحظة توقفت عن الجريان في الزمن ، وتم تعديها بواسطة الأنس . بيد أن الأنس - في الوقت ذاته - امتداد للآخر وصبرورة له .

- ٢ -

عرفنا الآخر بوصفه موضوعاً لواقعة . فماذا عن الآخر بوصفه نموذجاً ؟ . إن الآخر بما هو نموذج يجمع في طيه بالضرورة ألماً فردية عدة ، تتبع له أن يصبح تعبيراً عن الوعي أو اللاوعي الجمعيين . (الآخر - النموذج) تأليف بين الرغبة والإرادة والحلم من أجل إيجاد رمز كبير . وهذا الرمز يعين على الفهم بقدر ما هو في حاجة إلى تفسير . (الآخر - النموذج) إعادة إنتاج دائمة لفاعلية الواقع التاريخي عبر الأسطورة ، واندماج في الحكمة المتعالية التي تشيع حاجة الأنس الإنسانية إلى إدراك أحسن للكون والذات .

يقول أدونيس تحت عنوان «أورفيوس» من قصيدة (ساحر الغبار) :

عاشق أندحرج في عتبات الجحيم  
حجراً غير أن أضى  
إن لي موعداً مع الكاهنات  
في سرير الإله القديم  
كلمات رياح تهز الحياة  
وغنائى شرار  
إنى لغة لإله يجيء  
إنى ساحر الغبار «<sup>(٨)</sup>»

تتقنص الأنس صورة (الآخر - النموذج) وتؤوله وفقاً لمشروع رؤيتها . إن الآخر يهض بوصفه قناعاً . وعلى مستوى الدلالة فإن الأنس تستعير الآخر . وهذه الاستعارة تؤلف بين طرفين مختلفين عن طريق الإحلال . ويتجل هذا الإحلال في استخدام ضمير المتكلم ، فيما توحى عملية السحر بصورة التحول المقدسة من البشرية المزدوجة (أدونيس - أورفيوس) إلى الألوهة الواحدة الشاملة ، حيث يحل الإله الآن محل الإله القديم ، ويمارس العشق مع كاهناته . وربما نبعت أهمية الاستعارة على هذا النحو من كونها تتيح إعطاء

## يبقى نشيدك الأول يا أيها الإله ذو القيثارة<sup>(٧)</sup>

(مثلاً في الشيطان وأهوانه من جهة ثانية) . ونختم «الأوراتوريو»  
بانتصار مجموعة المُخلص العظيم<sup>(٨)</sup> .

لا شك في أن الموسيقى أكثر ارتباطاً بالزمن من أي إبداع جمالي آخر . إنها تجعل من الهواء حواراً حين تفرع الصمت . الموسيقى تجريد رياضي يختصر الأفكار إلى إيقاعات وأصوات . وهي بذلك تقدم نموذجاً أولياً لحركة الوعي بالحياة ، فتجعل من الأنا نبأً للمستويات المتدرجة من المعاني التي لا تُقال باللغة وإنما تُدرك بالأذن . وهي - كما يرمز - «كلود ليفي شتراوس» - تشترك مع الأسطورة في كثير من العناصر . وإذا صح أن الموسيقى أسطورة في ذاتها ، فإن ارتباط مضمونها أحياناً بنماذج عليا تمثل جانباً من أسطورة الروح الإنسانية؛ يشي بكونها تحمل درجة مضاعفة من الإشارة إلى المتعالي .

### ٢ - ٣

في «ليلة مصرع جيفارا العظيم» لميخائيل رومان تتحد صورة جيفارا بصورة المسيح المصلوب ، ويقول «جليسها» للفن:

أنا مملك . . لا بديل للموت إلا الموت . وأنت  
موت وحدك كما مات من قبلك المسيح . . .  
كما ماتت جان دارك . . كما مات لوموبا . .  
ما زالت الإنسانية في حاجة إلى مسيح جديد . .  
إلى شهيد . . الممسيح يصلبون حلم الأمم ،  
جيفارا النبيل .  
وأنا وأنت قطبا صراع وقطبا وحدة أيضاً .<sup>(٩)</sup>

تتعمق مفارقات العالم الدرامي كافة عبر الحس الملحمي الطارف ، الذي تشي به المواقف والأدوار في تداخلها وتخرجها فوق خشبة المسرح ، حيث تتجل أبعاد العلاقة بين الأنا والآخر دوماً تبعاً لهذه الحقيقة : أنا وأنت قطبا صراع وقطبا وحدة أيضاً .

إن نموذج المسيح ، بما ينم عنه من فكرة «الخلاص» ، يكاد يكون «التيمة» المفتاح بين كل «التييمات» التي يعبر من خلالها الإبداع الجمالي عن (الآخر - النموذج) . إن المسيح بمعنى من المعاني يشكل في جوهره قيمة «المجاورة» للوضع البشري . ومن ثم فهو يجمع في نسيج رؤيته بين الحلم والواقع في آن واحد ، بين التفرد والمشاركة ، وبين المقدس والأرضي . والأنا تجدد في هذا النموذج شكلاً مناسباً لتمثيل نزوعها العظيم إلى الصيرورة ، إلى التحول المشروب بحزن الأشواق ورغبة الخلاص بالموت . وفي غير حالة يصبح المسيح بوصفه (الآخر - النموذج) هو مدرج الصمود لبقية النماذج ، والسدرة الأرقى التي تنتهي إليها الأنماط العليا على اختلافها .

في «مأساة الخلاص» لصلاح عبد الصبور يطرح «مقدم مجموعة الصوفية» ملامح النموذج الذي ابتغى الخلاص أن يتوحد فيه فيقول :

إن «ريلكه» الأكثر تواضعاً وانجراحاً يضع (الآخر - النموذج) بوصفه خطوة على عتبة المقدس . وهو يريد من خلال هذا النموذج أن يفهم السر الأعظم في نموذج النماذج (الله) ، دون أن تفتوره الرغبة في قتل الأب . لكأنه مع «ماري مادلين داف» يؤكد هذه العبارة : «إن ما أبحث عنه في ذات ما يزال فريسة للظل ، فيجب أن أكتشفه في حب للنور غير مشروط»<sup>(١٠)</sup> . والمسافة التي يدورها الشاهر دوماً بينه وبين «أورفيوس» أو «أبولو» أو غيرها تعني - على المستوى النفسي كذلك - أن الأنا ما تزال تستكشف نفسها وتضفيها عبر هذا النموذج أو ذاك ، دون أن تقرر أن تحل في إهابه . وكيف تحل في إهابه وهي تخشى أن تجسد نفسها في إله ، بل لا ترى في نفسها ما يدفع بها إلى أن تصبح بديلاً عن الله ؟ إنها مشوقة إلى الحديث القديم ، وفرة من صمت الوجود الآن .

الرب لا يتحدث إلى كل إنسان إلا قبل أن يصنعه  
ثم يمشي معه صامتاً ، خارج الليل

### ٢ - ٢

طوبى لمن صفت أرواحهم .  
طوبى لمن لا يبيتون أسرى ما يملكون .  
طوبى لمن يكون .  
طوبى لمن يتضورون جوعاً .  
طوبى للرحماء .  
طوبى لمن ينشدون السلم .

حول هذه المنظومة من التطويات التي أطلقها المسيح المُخلص فوق الجبل دار العمل السيمفوني الثر لسيزار فرانك مجسداً (الآخر - النموذج) بوصفه الفكرة المرجعية الكبرى لا نعتاق الأنا من بؤس العالم المادي .

(الآخر - النموذج) يقدم للأنا حريتها السلوية ، ويفتح لها مملكة الله . والتمن العظيم لذلك هو أن يموت - أن يصبح قرباناً . ولكنه إذ يتحول إلى أسطورة دامية ، مهدجسراً مدهشاً إلى سعادة أبدية مفقودة .

إنها وحدة لحنية أولى ترمز إلى المسيح ، يكف على أداها «الفاجوت» و«التشيللو» معاً ، يليها إنشاد من طبقة «التينور» ينطلق في مقابلة لحن مضاد على «الفيولينا» . وجبر ثمانية أقسام تعتمد النموذج الدوري في الأداء الموسيقي ، تدور درامية المواقف الوجودية بين الخير (مثلاً في المسيح والملائكة من جهة) والشر

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد تروضت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسواء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة المساء

كان يقول

كان من يقتلني محقق مشيقي

ومنفلد إرادة الرحمان

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة<sup>(١١)</sup>

الآخر ليس موضوعاً لواقعة فحسب ، كما أنه ليس نموذجاً فحسب ، بل هو انقسامٌ على الذات كذلك . الآخر مفارقة ذاتية ، بمعنى أن ثمة أنا أخرى تفترض وجودها في مقابل الأنا ، وهي ليست من خارجها بل هي من داخلها .

وإذا كان « الآخرون هم الجحيم » - كما يقول « سارتر » - لأنهم يستلبون بصورة ما حريق الأصيل ، فإن الوجه الآخر من الأنا ربما فعل الشيء ذاته لسبب أو لآخر .

لقد كان « رامبو » صادقا كل الصدق حين أكد حقيقة « أن الأنا شخص آخر » . وهو نفسه - بحياته وشعره - يعطينا مثلاً بارزاً على ثنائية الأنا ، وعلى تناقض نوازعها ، وعلى غرابة الصراع بينها وبين نفسها .

يقول « ألبر كامى » عن « آرثر رامبو » : « إنه يحمل في حنايا ذاته الإشراق والجحيم ، ويشتم الجمال ويحبه ، ويجعل التناقض الثابت نشيداً مزدوجاً متناوياً »<sup>(١٢)</sup> .

ودون أن يعنى تقابل وجهي « دكتور جيكل ومستر هايد » تقابل وجهي العملة الواحدة ، أو تضاد الخير والشر - هكذا بالمعنى البسيط - داخل الإنسان نفسه ، فإن الأنا الأخرى تمثل نزوها ثانياً يهبط بوصفه هائلاً - عارضاً أو دائماً - أمام جريان النزوع الأول إلى بؤرة إشباعه . الأنا الأخرى هي القطب الذي يقدر شرارة الجدل مع نظيره ، ويفهم حواراً حقيقياً وشائكاً .

أورد « هنري ميلر » في كتابه عن رامبو هذين البيتين للشاعر المشرد النبوة :

### لا الأساطير ولا الشخص

تشفى هليل<sup>(١٣)</sup> .

لم يكن « رامبو » إذن مشدوداً إلى نموذج بعينه ، ولا إلى آخرين بأعيانهم في حياته ، بقدر ما كان مشدوداً إلى الأنا الأخرى التي تشق عصا الطاعة داخله .

والعجب أن « رامبو » . . . وزمن القتل « كتاب يروى فيه « هنري ميلر » سيرة « رامبو » ويحللها بما هي جزء - بمعنى ما - لا يتجزأ من سيرته هو . « رامبو » كذلك هو « ميلر » الآخر حتى في أشد التفاصيل دقة : « أي رجة أحسست بها حين قرأت أن رامبو ، وهو شاب ، كان يوقع رسائله بـ « ذلك النمس عديم القلب » . كانت « عديم القلب » صفة أضمرت بسماحها ملتصقة بـ «<sup>(١٤)</sup> » أو : « صورت لنفسى أن رامبو كان مدلولاً في طفولته كفتاة ، وفي صباه كغندور . وهكذا كان الأمر ممي »<sup>(١٥)</sup> . إن بين الشاعر وتاجر الرقيق بوئاً شاسعاً . وما من أحدٍ يوسمه أن يظن اجتماعها في شخص واحد . بيد أن من يحمل « الإشراق والجحيم » معاً في حناياه يصير مؤهلاً لهذا الانقسام الرهيب . إن الحوار العنيف والشائك بين الأنا والأنا الأخرى في هذه الحالة ربما وصل إلى ذروته الدرامية بتدمير كليهما . وهذا ما حدث بالنسبة إلى « آرثر رامبو » . فبالرغم من أن

والخلاص هنا لا يفتنى سوى أن يدمج الأنا بفكرة الخلاص المسيحية ، التي تجسد في نموذج المسيح . إنه يتقدم بدافع جوهرى نحو الموت لأنه يرى الحياة الحقيقية للأنا في مثل هذه النهاية :

اقتلون بائسان إن في قتل حياتي  
وحياي في محال ومحال في حياتي

بيد أن قطبي الوحدة بوصفها حضوراً دائماً لصورة ( الآخر - النموذج ) يوشان في الوقت ذاته إلى قطبي الصراع بوصفها الغياب الحاضر في قلب الحضور . فبجوار المناضل الماركسي الملمأ بمحاكي نموذج الروحاني العظيم الذي يزدهر في الصراع مع أعدائه محاكاة من نوع خاص ، إذ تبقى الفجوة قائمة وناتئة بين أفكار جيفارا وأفكار المسيح . كذلك - وبدرجة أقل حدة - فالخلاص المتصور للمسلم والشاعر السياسى ضد الدولة يحاكي نموذج المسيح بوصفه « كلمة الله » وروحه ، فيها ينتسب إلى حلقة الصراع الاجتماعى التي توجد بمناي القيم الروحية الخالصة وإن اتخذت منها نكاة نظرية . لابد أن نقول إذن إن الآخر ( حتى على مستوى النمط الأعلى ) هو ذلك الآخر الذى نختاره بقدر من الحرية والمرونة وفقاً لشروط السياق الكامل الذى تحكم معادلة الأنا . وفاعلية العلاقة بين الأنواع تتحدد دوماً عبر عالم الاحتمالات ، وتتبلور في أفق التوقعات الكثيرة . إن فضاء الأنا والآخر - على الحقيقة - فضاء إمكان ، و « كما أن الجبر الوراثى ما كان ليعين ما يمكن أن يكون هذا أو يكون ذاك ، فإن اكتشاف الغير لا يقول من هو ، ولكنه يقول من يمكن أن يكون بصورة مفاجئة ، شرط أن . . . وهكذا يبقى واقع الكائن الشخصى أبعد من الوصول إليه إلا في تعبير ترجيحى يتناول واحداً من ترجيحات »<sup>(١٦)</sup> . الآخر بمعنى من المعاني قوس « مفتوح » لإمكانات الأنا في المعرفة والفعل على حد سواء . بيد أنه خاضعٌ لنسبية الزمان والمكان والحدث . الآخر يلهم الأنا عدداً من الممارسات القابلة للإبدال والتحول في سياقات مختلفة . وهو بذلك يستنطق بوجود الأنا ، ولكنه يستنطقه بطرائق عدة .

فوق ظهري شجرة من الأصابع  
شجرة من النار .  
هذه شهور

لا أداهب أحداً ولا أثبل أحداً  
سيفان مفروسان في الفراش  
وأصابع مضومة كالفلنسوة أمام هبي  
آه كم أود أن أكل النساء بالملاحق  
أن أقضم أكتافهن كالشهد . .  
الزوجات الوحيدات  
الزوجات السراوات  
حاملات الحليب والخضار  
حاملات الأطفال والسناير  
أنا سيد الأحلام  
وزعيم الأرائك الفارغة  
أحلم بأصدقاء من الوحل  
بأمطار من النار . . . (٢٠)

فأرمتوح هارب إلى حلم جنسي ، تقف في مركزه نساء وحيدات  
متعبات كذلك . الخوف الذي يدفع الأنا أن تمسح نفسها في أنا أخرى  
معزولة عن الجميع ، تفر فراراً سريعاً بحيث لا ترى ، وتختلس لذهما  
الغريبة في مامن الحلم لتشبع جوعها . اغتراب كامل من ضوء  
الشمس ، يختار صاحبه خصبا محترقا أو حارقا ( شجرة من النار -  
أسطار من النار ) . ووحيداً كاللوق يحلم بأخريين مصنوعين من  
الوحل ، لأنه يرى في تلوث الماء والهواء والأدهم حرمة الوحيدة -  
خلاصه الوحيد من « سيفين مفروسين في الفراش » ، يمثلان الحصار  
المقيم .

### ٣ - ٣

ثمة ما يشير إلى الأنا الأخرى في نظرية الفريين عند الشاعر العربي  
القديم . فلم يك شيطان الشعر - حل الحقيقة - سوى تلك الأنا  
المفارقة التي يتصورها الشاعر مساورة له ، هابطة من وجود أهل من  
وجوده وأشد خفاء وكهونا . كان الشاعر القديم مسكوناً بالخرافة ، ولم  
يك يملك الحقائق الوجودية إلا رمزاً - لم يك يعميها إلا هل شكل  
أساطير . وادى جبر هو المنبع السحري لإلهام الشاعر . واجن هم  
القاتل المختار الذي ينفث البيان في روح الشاعر ولسانه .  
يقول امرؤ القيس :

تخبرن الجن أشعارها لها شئت من شعرهن اصطفت

إن دور الأنا هنا يكمن في غربة معطيات الأنا الأخرى ( تلك الأنا

« ميلر » يحاول أن يصوره ضحية لقتلة ما ، فليس ثمة ما يشكك  
كذلك في أن « رامبو » نفسه كان ضحية نفسه بقدر ما كان ضحية  
الآخرين . وليس لنا أبداً أن ننسى هذه الأبيات :

وسازلتنا في الحياة ! - لوأن اللعنة كانت أبدية !  
إن اصبراً يريد أن يشوه نفسه هو امرؤ لعين  
حقاً ، أليس كذلك ؟ إن اعتقد أن في الجميع ،  
إذن فأنا فيه (١٧) .

### ١ - ٣

يقول « جان كوكتو » في إحدى قصائده : أنا كذبة تقول الحقيقة .  
رؤى ( دم شاعر ) يحاول « كوكتو » من طريق التقنية السينمائية  
السيرالية أن يبين المغزى الحقيقي للأنا الأخرى ، فنحن نسمع في  
البداهة صوت « كوكتو » نفسه ، ثم تقع هيرونا على حركة الرسام  
الشاب الذي يرسم فما يلبث أن يختلج بالحياة . والشهوة إضافة إلى  
الشعر ، القبلات إضافة إلى الكلام ، تحريتان تلتحمان - فيها يرى  
« فالاس فاولي » - في نسج الرؤية السينمائية لدى « كوكتو » ، الذي  
يحل في إهاب الرسام الشاب المتوحد في غرفة بسيطة في أثناء قصف  
المدافع في فونتنواي (١٨) . يحاول « كوكتو » هنا أن يكتشف الجزء المعتم  
من القمر - من الأنا العميقة الكامنة في الداخل بعيداً عن الضوء .  
واستعارة ( المرأة ) في هذا الفيلم هي التي توضح أهما إيضاح تلك  
الإشارة المهمة إلى رؤية الأنا الأخرى . بيد أن الأنا الأخرى ليست  
انعكاساً قط لما هو موجود بالفعل . إنها اكتشاف جديد كل الجدة  
للمجهول . وما يدل على ذلك أن الشاعر لا ينظر في المرأة بل يدخل  
فيها . وضع كوكتو آلة التصوير على جانبها - كما يقول « لوى دى  
جانيه » - فصارت الأرض تبدو مثل جدار ، وصار الجدار يبدو مثل  
الأرض . ثم وضع دورقاً به سائل ينعكس الضوء على الأرض ،  
فكاست حواف الدورق توحى بأنها إطار المرأة . . . وعندما غاص  
الممثل في السطح العاكس للسائل من الأهل ظهر كأنه يدخل  
المرأة (١٩) .

### ٢ - ٣

تعبير الأنا الأخرى أحياناً عن صق اغتراب ما ، وتسجل شهادة  
الأنا على نفسها . إن تمثلاً لتزويج الذات ( نحن لا ندمج هنا بين الأنا  
والذات إلا على المستوى الذي يمكن فيه إدماجها ) قد يكون هبوطاً إلى  
أسفل بقدر ما قد يكون صعوداً إلى ذروة . قد يكون نهوياً بقدر ما قد  
يكون مجاوزة . ومثلها يتحول إنسان « كافكا » إلى صرصار ، فإن  
إنسان الماغوط يتحول إلى فأر .

يقول محمد الماغوط من قصيدة ( هياج الفأر ) :

ليكن وجهي أصفر كوجوه الموق

لكنه في أول الليل  
ولي قارته القديمة  
يسمى بطيئا ضاحك العينين  
مسرورا بأن الأرض فيها هذه الفئنة<sup>(٢٣)</sup>

الحيران والنبات والطائر أنواع من الآخر تعطى لذة اكتشافها بعدما جديدا لعالم الأنا ، وتؤكد وجود الأنا في حقل حي من الدوال المختلفة . ومن ثم تؤكد حريتها في اختيار ما تراه جزءاً من تفاصيل وجودها مع العناصر والموجودات . ليكتب الشاعر عن زهرة القرنفل أو عن الغراب أو عن الحصان أو عن ما شاء . وسوف يظل المعنى الكامل بما يرتبط به من حضور إنسان رهن شيتين : أن يأتي الشكل المادي للدال أولاً ، وأن يتقاطع مع ما يدل عليه أو ينم عنه . بذلك تصنع العلامة . بيد أن العلامة - فيها يقول لاكان - شيء ما يشير إلى شيء ما لبعض الناس ، في حين أن الدال شيء ما يشير إلى ذات لدال آخر<sup>(٢٤)</sup> . هذه العلاقة المتصلة بين الدوال ( الطفل - المرأة - أفعى النخل - القنفذ ) تجسد استقلال الذات وارتباطها في الوقت ذاته . وهذا يعني أن الوجود الموضوعي أو شبه الموضوعي للآخر يكشف - بالرغم من حياد وجوده النسبي عن فاعلية الأنا تجاهه ، وقصديتها في فهمه بوصفه رسالة . الأنا مبادرة يتكامل فيها الوعي واللاوعي في أثناء تقاطعها حول الخطاب - بالمفهوم اللاكان - باتجاه الاتصال مع الآخر ، ومعرفته ، وتنمية الوعي به .

— ٥ —

مادور اللاوعي في كل إبداع باللغة ؟ تأسيساً على « لاكان » نستطيع الزعم أن دور اللاوعي هو الذي يفسر دور الآخر في إبداع الأنا . ومادامت اللغة تمثل لدى « لاكان » موضع اللاوعي ، ومادام اللاوعي لديه هو خطاب الآخر ، فإن النظام الرمزي للغة الإبداعية ما هو إلا إسقاط لمحور الآخر على محور الأنا من أجل تدشين الرغبة . يقول « لاكان » : تمتلك اللغة سلسلة من الكلمات . وهل الأنا أن تتحرك عبر هذه الكلمات ، في حين يظل اللاوعي باحثاً عن هدفه المفقود<sup>(٢٥)</sup> .

و ( المهدف المفقود ) - حل الحقيقة - لن يكون سوى خطاب الآخر الكامن فيها وراء السطح الظاهري الذي يُمَوِّد الرغبة أو يُرَمِّزُها أو يجعل منها تورية .

إن اللاوعي إذن يملك بلاغته . وكل من الاستعارة والكتابة يمثل جزءاً من هذه البلاغة . وقد جعل « لاكان » من الاستعارة والكتابة صيغتين لغويتين لما عناه « فرويد » بالكبت والإزاحة ، حل الرغيم من أن الموازنة ليست دقيقة تماماً<sup>(٢٦)</sup> . هل لنا - تأسيساً على ذلك - أن نقول إن الآخر هو الذي يكتب الأنا بمعنى ما ، وإن الأنا تتمتع بالآخر في رموزها كي تدفع به إلى الظهور ؟ هل لنا أن نقول إن اللغة هي شفرة

الخفية التي تضطلع بعبه الوعي ) ، واستخلاص ما يصلح من هباتها ، والتصريح به . وربما تطورت هذه القوى الخفية التي تعبر في جوهرها عن الأنا الأخرى لتتخذ شكلاً أكثر عقلانية وتحديداً فيما يسميه « لوركا » ( الدويندي ) . فالدويندي ليس شيطان الشجر أو ملاكه ، وإن كان لا يفلو بقدر ما من جنون الشيطان ورقة الملاك . الدويندي طاقة داكنة مفتوحة حل الجرح والموت والاحترق . « الدويندي يجب حافة الأشياء . . . إنه ينجذب إلى حيث تذيب الأشكال نفسها في اشتياق أعظم من تعبيراتها المنظورة »<sup>(٢٧)</sup> . كذلك فإن الدويندي ينطوي على نشوة حنين غامض ، أو حل لذة الأسى - ينطوي على شجي خاص لا يتكرر ؛ إذ « يفعل بجسم الرافض ما يفعله النسيم بالرمال . وبقوى سحرية يحول فتاة إلى شخص يشله القمر » أو يغمر بحمرة خجل المراهقة عجزاً عظمياً يستجدي حول امتحانات ، أو ينقل في خصلات شعر طويل رائحة مرفأ بالليل ؛ وفي كل لحظة يحرك الأذرع في حركات ولدت رقصات كل الأزمان<sup>(٢٨)</sup> .

— ٤ —

ثمة مستوى رابع من مستويات التعامل مع الآخر . مستوى يكاد يكون الآخر فيه مثلاً لوجود شبه موضوعي ، منفصلاً نسبياً عن الأنا ، وخارجاً بقدر على شبكة علاقاتها القريبة والحميمة . الآخر هنا تجربة فريدة تتيح للأنا اكتشاف الكل في الجزء ، والكبير في الصغير ، والكل في الكائن . الآخر موضع التأمل البحث . إنه تمرين عقلي ووجداني حل النفاذ في تفصيلات الوجود ؛ التفات مدعش إلى شكل مختلف من أشكال الحياة .

يقول « سعدى يوسف » في قصيدة ( القنفذ ) :

يكنم في قارته القديمة  
منكمشاً ، بين قراب الشمس والعشب المسائي  
وحيداً ،

بطنه الأبيض مشدود كجلد القوس

والهينان تشفقان صوت النمل

والرجفة في الماء الذي يخترق الجذع

وتشتفان ما يلمسه الطفل إذا جن

وما تأتي به الأشجار ، أو تأتيه . . .

والقنفذ

هذا الكامن المأخوذ بالأشياء في قارته القديمة

والمحتجى في الغفلة العظمى

الذي إن ظنه الأطفال يوماً -

كرة الأسماك يلهون بها ،

أو حسبه المرأة الصخر الذي يدلك رجليها

وأفهم النخل إن ظنته قاراً هامداً -

ما حل من حبوته .

أجل حياة رابعنا بقلوب لا تخاف الحكومات ،  
وتدخل بيوتها المسماة مستشفيات<sup>(٢٩)</sup> .

بين « هو » و « هم » و « أنا » و « أنت » و « نحن » يخلق  
الخطاب وتنبثق الرغبة من وضع الكمون . والمونولوج الداخلي هنا يلج  
في إبراز الانتقال التقني بوصفه مظهراً ناتئاً من مظاهر الإبدال . وقد  
يضيء هذا الإبدال في ذاته جانباً مهماً من جوانب الخطاب ؛ ونعني به  
الجانب الأيديولوجي الذي يصوغ موقف الأنا من العالم وفقاً لمجموعة  
القيم التي تنتظم جماعتها المرجعية في منظومة واحدة ، وتبرر نزوعها إلى  
الخروج الاجتماعي .

## - ٦ -

لا تتناص النصوص المختلفة مع بعضها البعض فحسب ، بل تتناص  
الأنوات كذلك مع بعضها البعض . وكل « أنا » في علاقة تناسية مع  
آخر أو آخرين بحيث يصنع هذا التناس علاقة فاعلية مستمرة تمنح  
الخطابات اتصالها وانفصالها في آنٍ واحد .

وما دام الوعي في كل تعبير لغوي يتقاطع مع اللاوعي ؛ يعطيه  
ويأخذ منه ؛ ينتظمه ويتنظم من خلاله ، ففي الوسع أن نطلق على  
هذه العلاقة - بقليل من التصرف - تناساً . وإذا كان اللاوعي هو  
خطاب الآخر فإن للمبدع خطاباً ينطوي في قراره على خطابين معاً ،  
وذلك من خلال تناس الأنا والآخر داخل لغة تُعبر عن شيء .

يتحدث « صلاح عبد الصبور » في قصيدته « ذكرى الدرويش  
عبادة » عن هذا الآخر الذي تسرب إلى داخله من خلال مشهد يومي  
متكرر ثم تلاشي فجأة فلم يعد له حضور . والشاعر ( بما له من  
استعداد صوفي غير منكور ) قد تشرب على المستوى النفسي ببعض  
سمات هذه الشخصية الغامضة ، واضطرر في لحظة أن يضعها موضع  
السؤال ؛ أي أنه قد انشغل بها بعد أن نفذ تأثيرها إليه ، ووجد نفسه  
في علاقة فاعلة معها . وما دام السؤال قائماً دون إجابة فلا أقل من أن  
يصبح الغياب حضوراً ؛ وذلك لكي يقع الثبات على لحظة في الزمن  
تتجاوب مع زمن الأنا فتمنحها بعداً جديداً من أبعاد تجربتها  
الإنسانية . « كنا نراه في أول العمر ، في مقهى بميدان الجزيرة ، واهدم  
المقهى ، وتفرق أصحاب . . . . . وسالت ذات مساء صديقي رجاء  
النقاش ، ونحن على سمر ، عن الدرويش عبادة ، الذي انقطعت هنا  
أخباره منذ ما يقرب من عشرين عاماً .

ولم يصف إلى سؤال إلا ظلاً من جواب ، كهذا الظل القلبي  
المجنون الذي كان . . . واختفى »<sup>(٣٠)</sup>

كان كشيئاً ما يحلم  
حتى تصبح رؤياه أشباحاً مرتبكة  
أو أشكلاً مشبكة  
أو صوراً مبهمة المعنى والرسم

الرغبة ، وإن الرغبة هي انفلات ضمير المتكلم بفتنة إلى ضمير  
المخاطب أو الغائب ؟

إن المظهر اللغوي الواضح للعلاقة بين الأنا والآخر يكمن غالباً في  
ظاهرة ( الالتفات ) . ويعني الالتفات الانتقال من ضمير إلى ضمير  
مختلف . وعرفه « الرازي » بقوله : إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب  
أو حل العكس<sup>(٣١)</sup> .

الالتفات إذن فاعلية تأسس الوجود المتبادل بين طرفين لا يكتمل  
وجود أحدهما بدون الآخر .

يقول محمود درويش في ( يطير الحمام ) :

أنا حبيبي أنا . وحبيبي لنجمته الشاردة . وندخل في  
الحلم ، لكنه يتباطأ كي لا نراه ونحن بنام حبيبي  
أصبحو لكي أحرس الحلم بما يراه وأطرد عنه الليالي  
التي عبرت قبل أن نلتقي وأختار أماناً يبدى كما اختار  
في وردة المائدة . فثم يا حبيبي ليصعد صوت البحار  
إلى ركبتي ، ونم يا حبيبي لأهبط فيك وأنقذ حلمك  
من شوك حاسدة<sup>(٣٢)</sup>

## ١ - ٥

تكشف تقنية الالتفات في نظام التعبير اللغوي عن أوراق اللعبة  
بين الأنا والآخر ؛ إذ تفضح انسراب الضمائر في بعضها البعض ،  
وتعزّي عنصر الرغبة بوصفه تحولاً داخلياً من نقطة الأصل - بالتعبير  
الرياضي - إلى إحداثيات الوجود في العالم .  
من ( تصاور من التراب والماء والشمس ) ليحيى الطاهر عبد  
الله :

قال الإسكافي للسائق : لا تقف لإشارة ولا تأبه  
لأوامر شرطة المرور فصاحبي في خطر . ورد  
السائق الطاهر في السن على الإسكافي : قالوا في  
الأمثال في العجلة الندامة وفي التأني السلامة  
« سلامتي وسلامتك على الأقل » . راح الإسكافي  
يكلم نفسه بعدما يش من سائق العرب - قال  
الإسكافي : أنا محتال راحب في العيش أحب  
الخمرة . . ورجب فرد مكشوف العورة . . وفتح  
الله عطف بقلب شديد نال من الحياة أكثر  
مما نلنا . . أما أنت يا قاسم فشقي فقدت الولد  
والزوجة وصافية البدن ونور عين ونصيبك من  
الدنيا قليل . فليمتحك الله عمراً طويلاً ،  
وليساعدنا في توصيل السعادة إلى قلبك الحزين . .  
نحن الأربعة عصاة نخشى الحكومات . وما نحن  
في يوم البلاء هذا نخوض معركتنا مع الموت من



معلنة مدينتي  
قلبي عطشان إلى محبتك  
وربما لو زدت حكمة ، وفطنة ، ورؤية ، وفكرا  
عرفت أن قلبك الأسيان  
كمثل قلبي ، شارد يركى على دعامة الزمان<sup>(٣٢)</sup>

لعل الأنا في هذه القصيدة تفضح سماعها قليلاً لتفترب هذه السمات من سمات الآخر (الدرويش عبادة) ، وتستفي منها نزوعاتها الماورائية . ولعل التناص يكون قائماً بالفعل على مستوى الكينونة عبر ثلاثة مظاهر : الرؤية ، الضباع المكان ، رثاء الزمان . وهذه المظاهر الثلاثة لا تلعب دورها على صعيد المفهوم الشكل والدلالى فحسب ، وإنما تتجلى أصلاً على صعيد التكوين الشخصى بين أنا واقعية وأنا واقعية أخرى تتصل بها وتتفصل عنها معاً .

#### - ٧ -

خارج الحدود الأخيرة لنص إبداع الكلام أو الصورة أو اللقطة ، هناك نص لاحق يستدعي أدلة أشكالا من الاستجابة عند الآخر . إن دور الآخر في نص حركة الجسد لدى يمثل المسرح دور خطير ومؤثر . كذلك دور الآخر في نص السماع لدى المغنى ، أو لدى الراوى الشمى ، أو لدى الخطيب السياسى . الآخر هنا ليس متلقياً لرسالة فحسب ، بل مشاركاً في طرائق توصيلها ، وقائماً على مناسط فاعليتها . الآخر جزء من بنية المشاهدة - جزء من سلسلة الحركة الداخلية للسباق ، وجزء من تحولاتها .

كل إبداع جمالى له صيغة حضوره العملية أمام الحواس . والآخر هو المخير الأساسى الذى تفاعل الحواس مع صيغة الحضور . وينشأ هذا التفاعل وفقاً لطبيعة النشاط النفسى المزوج ، تبادلاً بين المؤدى والمؤدى له ، وينمو ويتطور تأسيساً على المعار ذاتة . إذن ، لقد أصابت « إيزادورا دونكان » كبد الحقيقة حين قالت إنها لا تردد في أن تعطى جمهورها خلجات روحها حين ترقص . الحركة هنا امتداد نحو الآخر . والآخر يعطى هذا الامتداد تفرداً إيجابياً . الحركة استعارة الروح . والنشوة المتبادلة حتى بين الأنا والآخر عبر لقاء الحركة تمثل هى كذلك عملية إنتاج مشترك لرسالة تنتقل دلالاتها من عالم الحركة المجردة إلى عالم التجسيد المعنوى . كذلك يسدد « خاتشا دوريان » سها صائبا حين يعلن أنه يعامل الموسيقى كما يعامل النحات التمثال ، أى أنه يعاملها باللمس . وتمثال الموسيقى الذى ينحته « خاتشادوريان » هو ما يجعل السامع يرى الإيقاع جهرًا ، ويتنقل به من مستوى التجريد إلى مستوى التجسيد .

وإذا كان « كير إيلام » يرى أن الجدلية المركزية للأنا والأنت تحدد وفقاً لإمكان التغير الداخلى ، بحيث يصير الأنا أنت ، فما يصير الأنت أنا ، وأن عملية التبادل الابتدائى فى الدراما ، تلك التى ينبع منها التوتر والدفع الدينامى ، هى مناسط هذه الجدلية فى الحوار

وكثيراً ما كان يولى مذهباً فى الطرقات  
كالحيوان الهارب من سهم  
أو يتمابل مزهواً فى أعتاب المقهى  
كالفرس المطهم  
أو يقس مهموماً فى إعياء متجمد  
ويخلق فى الألق المربد

حتى يلمح فى مقلته الدم  
وكثيراً ما كانت تهشم فى فمه الكلمات  
إذ يتكلم

حتى تصبح صرخات كالريح المذهورة  
أو سقطات كالماء من القارورة  
أو أصواتاً متداخلة لا تفهم  
أسأل أحياناً

هل كان يرى ما لا ينصر

أم يعلم ما لا تعلم

أم كان يحس بأن عيول الزمن العماق  
مخلف خطانا تتقدم<sup>(٣٣)</sup>

إن التساؤل الأخير هنا يكاد يجعل من الدرويش البسيط هراً أو نبياً ، إنه الراى العظيم المدحور الذى يشهد على بؤس الزمان . ومن المدهش أن يتجاوب ضمير الغائب فى هذه القصيدة مع ضمير المتكلم فى قصيدة « وقال فى الفخر » للشاعر نفسه ، حيث تتكشف الدلالة التناصية بمزيد من الوضوح بين الأنا والآخر :

علمت عيسى أن ترى الظلال فى الألوان  
والضياء فى الظلال

علمت قلبي أن يشم ريح صدق القول والمحال  
علمت كفى أن تحس السدفه والصقيع

فى أكف رفة المقام

أو صحبة الترحال

شبهت حكمة ، وفطنة

رؤية رؤية وفكرا

لكننى أحس فيك بما مدينتى المحيرة

بأننى أضل من رسالة مغفلة المنوان

وأنى سوف أظل واقفاً على نواصى السكك المتحدرة

أبحث عن مكان

وربما يلمسنى ما يلمس النبات والحديد والجدران

من دورة الشمس والأنواء

ويسقط الصدا

عندئذ ، نكون بما مدينتى صنوان

وأعرف العنوان

صينة الوجود في المسرح كما لو أن المسرح استعارة للعالم ، والممثل استعارة لإنسان العالم . ووجود ( أنا - أنت ) بوصفها نواة وحدة الحضور يؤكد شيئاً واحداً هو أن الآخر شرط من شروط وجودي ، وبدونه لا أستطيع أن أكون قادراً على فعل الحضور .

## - ٩ -

لأن الإبداع الجمالي - بمعنى من المعاني - فعل حضور ، ولأن فعل الحضور مشروط بوحدة ذات حدين ، فليس ثمة إبداع حقيقي بدون أنا ، وليس ثمة إبداع حقيقي بدون أنت أو هو . كذلك فإن فاعلية هذا الإبداع وحيوته لن تتحقق سوى في إطار تبادل الأدوار بين كليتنا . وهذا التبادل يتكرر في مواضع مختلفة بأشكال مختلفة . فإذا تساءلنا : من الذي يتكلم في هذا الخطاب أو ذاك - في هذا الموقف أو ذاك ؟ فإنه أنا بقدر ما هو آخر ، وآخر بقدر ما هو أنا . لذلك فلن نجاوِز الصواب إذا قلنا إن الآخر « أنا » ملتبسة ، وإن هذه الأنا الملتبسة تظل تشغل الجزء الشاغر من وجودي بمثل ما أُنشَلُ أشغل الجزء الشاغر من وجودها .

الدرامي (٣٣) - فما لا شك فيه كذلك أن هذه الجدلية يمكن تصورها على مستوى : أنا الممثل - أنت المتفرج ، فيما يتصل بشكل من أشكال التبادل التالي ( لا نقصد هنا بالطبع إلى مسألة التقمص الأرسطي ) التي تتيح فرصة إضافة لاحقة إلى الفعل الدرامي . وربما اتضح هذا التبادل اتصاحاً نوعياً عبر ثلاثة مخارج مختلفة اختلافاً فارقاً : الملحمية ، والارتمجال الكامل ، والخروج على النص ( الارتمجال الجزئي ) . إن أنا الممثل تنتشر بدرجات متزايدة عبر المخارج الثلاثة لتخلق فاعلية غير مسبقة مع الهمم ( الآخرين ) . ويفض النظر عن مسار هذه الفاعلية أو توجهها فإن عملية الجدل والتبادل بين الطرفين تضيق إلى عنصرى التوتر والدفع الدينامي مزيداً وتعديل من مواقف كلا الطرفين بإيقاع حديث ، وتجعل من الأداء ممارسة مشتركة ، وتضيق لاتصال - بوصفه حاجة أصيلة - موضع الفعل المباشر والاختبار .

## - ٨ -

( أنا - أنت ) هي الصيغة الأصلية للوجود في العالم كما يقول مارتن بوبر . ومن هذه الصيغة تشتق الأنا ذاتها بمفردها ، وتشتق الأنا ذاتها بمفردها كذلك (٣٤) . وقد حول « كيريلام » صيغة الوجود في العالم إلى



## الهوامش

- (١) أنظر ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٩٢٧ .
- (٢) عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث ( ج ٢ ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٣ .
- (٣) د . عثمان يحيى ، نصوص تاريخية خاصة بنظرية التوحيد ، الكتاب التذكاري عن محي الدين بن عربي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ٣٦٤ .
- (٤) أدونيس ( حل أحمد سعيد ) ، أخاين مهيار دمشق ، دار العودة - بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٦١ .
- (٥) ميشال لوغورون ، الاستعارة والمجاز المرسل ، ت : حلاج صليبا ، منشورات عويدات ( بيروت - باريس ) ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٩ .
- (٦) كارول يونج وجماعة من العلماء ، الإنسان ورموزه ، ت : سمير حل ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٩٨ ، ١٩٣ ، ١٩٤ .
- (٧) عبد الغفار مكاوي ، مرجع سابق ، ص ٢٥٣ .
- (٨) ماري مادلين دالي ، معرفة الذات ، ت : نسيم نصر ، منشورات عويدات - باريس ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥ .
- (٩) أنظر ثروت عكاشة في الزمن ونسيج النغم ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١٩٨ .
- (١٠) ميخائيل رومان ، ليلة مصرع جيفارا العظيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
- (١١) صلاح عبد الصبور ، مسألة الحلاج ، دار الآداب ( بيروت ) ، ١٩٦٩ ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (١٢) ريمون كاربانتيه ، معرفة الغير : نسيم نصر ، منشورات عويدات ( بيروت - باريس ) ، ١٩٨٤ ، ص ١٥٥ .
- (١٣) أليبر كامرو ، الإنسان المتعدد ، ت : نهاد رضا ، منشورات عويدات ( بيروت / باريس ) ، ١٩٨٣ ، ص ١١٤ .

Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice* (٢٥)  
Methuen, London and New York, 1984, p.111.

(٢٦) المرجع نفسه ، ص ١١١ .

(٢٧) أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج (١) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢١ وما بعدها .

(٢٨) محمود درويش ، حصار لمناخ البحر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٤ .

(٢٩) أمين الظاهر عبد الله ، تساويس من القرباب والمساء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١ ، ص ٥٧ .

(٣٠) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الشروق ، ١٩٨٦ ، ص ٦٠ .

(٣١) نفسه ، ص ٦١-٦٢ .

(٣٢) نفسه ، ص ٥٥-٥٦ .

Keir Elam, *The Semiotics of Theatre And Drama*,  
Methuen, London and New York, 1983, p. 143.

(٣٤) جون ماكوي ، الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ١٥٢ .

(١٤) هنري ميلر ، رامبو .. وزمن القطعة ، سعدى يوسف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ .

(١٥) نفسه ، ص ٢١ .

(١٦) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٧) آرثر رامبو ، فصل في الجحيم ، ت : رمسيس يونان ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٣١ .

(١٨) فالاس فاوول ، عصر السيريالية ، ت : خالدة سعيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (بيروت - نيويورك) ، ١٩٩٧ ، ص ١٨٦ وما بعدها .

(١٩) لوى دي جانيف ، فهم السينا ، ت : جعفر حل ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٥١٧ . ٥١٨ .

(٢٠) محمد الماغوط ، الأكار الكمامة ، دار العودة - بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢١) لوزكا ، مخبرات جليدية ، ت : أحمد حسان ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٨٩ .

(٢٢) نفسه ، ص ٨٧ .

(٢٣) سعدى يوسف ، قصائد أقل صمتاً ، دار الفارابي (بيروت) ، ١٩٧٩ ، ص ٨٠ ، ٧ .

Antony Easthope, *Poetry As Discourse*, Methuen, London and New York, 1983, p.31-32.



# نحو تنظير سيميوطيقى

## لترجمة الإبداع الشعري

فريال جبورى غزول

- ١ -

بالرغم من مقولة الشاعر روبرت فروست الشهيرة : « الشعر هو ما يضيع عند الترجمة »<sup>(١)</sup> ، التي نجدها ما قاله دانتي من قبله : « لا يمكن نقل ما لمسته آله الشعر إلى لسان آخر بدون أن يفقد حذوبه وتناغمه »<sup>(٢)</sup> ، واتفاق كليهما مع الجاحظ من قبلهما الذي قال : « ولر حوّلت حكمه العرب ، لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن »<sup>(٣)</sup> - بالرغم من هذا الاتفاق على حساب مسألة نقل الشعر إلى لغة أخرى أمراً عمالاً ، فقد نشبت بهذا المجال كثير من الشعراء والمبدعين ، محاولين توصيل قصائد ونصوص شعرية إلى لغات متباينة<sup>(٤)</sup> ، فالترجمة الشعرية من أكثر المحاولات لزوماً : فمارس باستمرار كما لو كانت محالاً محتم التحقيق<sup>(٥)</sup> .

ويتساءل الشاعر ستانلى برنشو باستنكار : كيف يمكن أن يتحسس المتلقى قصيدة فرنسية إلا باللغة الفرنسية ؟ ومع هذا فقد قام ستانلى برنشو نفسه بترجمة قصائد مالارميه إلى الإنكليزية ! فما معنى أن ننكر إمكان ترجمة الشعر ثم نمارسها ؟ ما دلالة هذا الانخراط الإرادى في رفع صخرة سيزيف ؟

تتبلور معضلة النقل ويتكشف سراب الترجمة في المقولة الإيطالية الشهيرة " traduttore - traditore " ، بمعنى عندما نترجم محتواها قائلين : « المترجم خائن » تكون قد قمنا بخيانة أسلوبية للأصل الذى يتميز بهجناس ، موطفاً لمثل كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى . فهذه المقولة ليست فقط عبارة لمخون المترجم بل هي أيضاً عبارة نستفز المترجم وتتحداه . وقد يكون من الأجدى ألا ندخل في حيال ترجمة المقولة الإيطالية ، بل نجادلها بهجناس من مائورتنا بفخرنا موقفنا من الترجمة : « ما لا يدرك كله لا يترك جُله » . فإن تكون الترجمة مطابقة للأصل ، فهذا أمر محال ، ليس لغوياً لحسب ، بل منطقياً أيضاً . التطابق معنى التكرار لا الترجمة ؛ فالترجمة - بالضرورة - تنوع ، والنقل - بالضرورة - انتقال . ولكن الانتقال ليس بالضرورة خيانة ، والتنوع ليس بالضرورة انحرافاً . الترجمة ، إذن ، قنطرة الأصل كما أن المجاز قنطرة الحقيقة . وكما أن المجاز نافذة على الحقيقة فكذلك الترجمة نافذة على القصيدة . الخطأ أن تتعامل مع المجاز على أنه الحقيقة ، كما أنه من الخطأ أن تتعامل مع الترجمة على أنها القصيدة .

- ٢ -

كلمة بابل في اللغة البابلية هو باب إلو ، ومعنى « باب الله » . وأمثلة برج بابل تتمّذج وعى شعب وادى الرافدين بالهامين متضادين في فلسفة اللغة : الاتجاه للكل « وكانت الأرض كلها لساناً واحداً ولغة واحدة » ( سفر التكوين : الإصحاح الحادى

عبر الإنسان عن دهشته بتعدد اللغات في أسطورة برج بابل ، حيث أصبحت بابل معادلاً لتمدد الألسن وتعذر التوصيل . وأصل

التصوير المقدسة والعلمية والأدبية ، فإن الترجمة لم تصبح قضية نقدية ، ولم تحتل موقعا نظريا في الصراعات الفكرية حينذاك ، كما حدث للتأويل والتخريج<sup>(٨)</sup> . أما العرب فقد أنشأوا دورا ومؤسسات للترجمة ، إلا أنهم لم يبحثوا في مسألة فن الترجمة والتنظير حول أصولها وأساليبها إلا بحثا عابرا<sup>(٩)</sup> .

ويدعو أن الوعي بفلسفة الترجمة لم يصاحب الممارسات الأدبية في الترجمة إلا بشكل انطباعات يكتبها الناقل مدخلا لترجمته ، وهي نفتقد التعهد النظري . ولم يبدأ البحث التنظيري في ماهية الترجمة إلا بعد انتشار المذهب الإنساني ، وإدخال منهج الدراسات المقارنة في العلوم الإنسانية ، والثورة التي حدثت في الدراسات اللغوية ، والتي جعلت من « الألسنة » علما رائدا وفوقذيقا . ويرجع المفكر جورج شتاينر بدايات التنظير في فن الترجمة إلى بحث فردريك شلايرماخر ، الذي نشر لأول مرة في عام ١٨٣١ بعنوان « حول المناهج المختلفة في الترجمة »<sup>(١٠)</sup> . ومن المعروف أن شلايرماخر من أساطين المدرسة الهرمانوطيقية . وقد عالج قضية الترجمة بوصفها عملية تأويلية في المقام الأول .

ولو راجعنا قوائم مراجع الكتابات النقدية عن الترجمة لوجدنا أن القفل الكمي والنوعي فيها هو من نصيب الدراسات الحديثة<sup>(١١)</sup> . ولكن يغفل الكثيرون من جامعي هذه المصادر مفكرا مهما سبق زمانه في وعيه باللغة والشعر والتاريخ والحضارات ، وهو جان باتيستا فيكو ؛ فهو في كتابه القيم « العلم الجديد » ( ١٧٢٥ ) يقول :

« لابد أن يكون في طبيعة المؤسسات الإنسانية لغة ذهنية مشتركة بين كل الأمم ، تدرك ماهية الأشياء المتاحة اجتماعيا للإنسان ، وتعتبر بصيغيات متباينة ومتعددة عن الجوانب المختلفة لهذه الأشياء الواحدة . والبرهان على هذا يكمن في الأمثال والمأثورات الشعبية ، التي نجد فيها معاني واحدة وتعابير متباينة تبين الأمم القديمة والحديثة . وعلمنا إنما يتشكل بهذه اللغة الذهنية المشتركة ، التي في ضوئها سيتمكن الباحثون اللغويون من تأليف معجم ذهني مشترك لكل اللغات المنطوقة ، الحية منها والميتة »<sup>(١٢)</sup> .

هذا المنطلق الكلي الذي نبناه فيكو يشكل البيان النظري الذي تأخذ الترجمة شرعيتها منه . لقد أشار فيكو إلى أن « الكليات الخيالية » - أو الخيال الإنساني المشترك - قد سبقت « الكليات الفلسفية » - أو المنطق الإنساني المشترك<sup>(١٣)</sup> - على نحو يعزز الترجمة الأدبية ، ونقل عناصر التخيل من لغة إلى أخرى .

وبما لا جدال فيه أن فيكو قدّم تصورا وأطروحة جديدة وليس علما متكاملا ؛ ولذا أطلقنا على أطروحته صفة البيان ، لا البرهان ؛ فهي تشكل نواة علم الأدب المقارن ، ويذرة علم

عشر : ١ ) ؛ والاتجاه النسبي « هلم نزل ونبلبل هنالك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض » ( سفر التكوين : الإصحاح الحادي عشر : ٧ ) . إن التضاد الذي نجده في هذه الأسطورة مازال مهيمنا على الدراسات اللغوية المعاصرة ؛ إذ يمثل نموم تشومسكي<sup>(١٤)</sup> الاتجاه الأول ، وبينجلين ورف<sup>(١٥)</sup> الاتجاه الثاني . ولو تبينا بتطرف النزعة الأخيرة لقلنا باستحالة الترجمة من لغة إلى أخرى ؛ ولو اتبعنا تشومسكي ومدرسة النحو التوليدي لقلنا بأن اللغات كلها ليست إلا بنات سطحية مختلفة ومنبثقة من بنية عميقة واحدة ، وأنه بناء على هذا يمكن استبدال السطوح ومقايضة البنات العليا ، مع الإبقاء على الأسس العميقة ، حيث تصبح الترجمة ممكنة .

أحيانا تبدو لنا البحوث المعاصرة كأنها لم تعجز حكمة الأولين ؛ فمن العسير أن نحسم علميا الخلاف القائم بين أتباع تشومسكي وأتباع ورف لنجزم بأن أحدهما أحق من الآخر . يمكننا أن ننحاز ونأخذ موقفا ، ولكن أن ندحض ونقند أحد الاتجاهين ، ونثبت صحة الآخر ونبرهن عليها فهذا أمر غير وارد في ظروفنا العلمية الراهنة ، ومعرفتنا الحاضرة عن اللغة ؛ وأولى بنا أن نكون صادقين ونرسم بأمانة حدود نظريتنا ومحدودية نظرتنا من أن نزايد ونزعم شموليتها .

واعتقد أن كل دارس أو مدّرس للأدب المقارن سيكون بالضرورة منحاذا لاتجاه تشومسكي وللافتتاح على الآخر ، لا انفتاحا تبعا ، بل انفتاحا جدليا ؛ هذا بحكم تخصصه المقارن . كما أن إرثنا الحضاري وهويتنا العربية يميلاننا من الشعوب المتحيزة بانفتاحها على الآخرين وترجمتها لإنتاجهم الفكري . ولكن حتى لو أسقطنا اتهامنا المهني وانتهانا القومى من المعادلة ، أليس الواقع الفكري المعيش ، بما يجعله كل يوم من ترجمات أدبية ، قليلا على إمكانية التوصل والتواصل بين ثقافات متباينة ولغات مختلفة ؟

### — ٣ —

ومع أن الترجمة قديمة قدم التباين الإنسان ؛ فقد حكف عليها الأوائل وتركوا لنا أمثلة كثيرة منها ، أهمها الترجمة الموازية في « حجر رشيد » التي أسهمت في حل شفرة الكتابة المبروغليزية ، إلا أن القدماء لم يهتموا بالتنظير في قضية الترجمة اهتمامهم بالتنظير في اللغة والأدب ؛ فلم يمر الفلاسفة والبلاغيون الإغريق موضوع الترجمة اهتماما يذكر ، مع أن الكثير منهم احتك بحضارات الشرق الأوسط ونقل عنها ، بما في ذلك تآثر فيثاغورس بفكر العراق القديم ، وتأثر أفلاطون بفكر مصر الفرعونية . وأما النقاد الرومان فقد قاموا بتعليقات متناثرة عن موضوع الترجمة ، وإن لم يخصصوا لها بابا مميزا في نقدهم الأدبي ؛ ومنهم شيشرون وهوراس ؛ وتتلخص دعوتهما في التحذير من مخاطر الترجمة الحرفية " verbum pro verbo " . ومع أهمية حركة الترجمة في القرون الوسطى ، بما في ذلك ترجمة

العلامات الجديدة . ومن بعده أسهم الشاعر الألماني جوتيه في بلورة مفهوم الأدب العالمي " Weltliteratur " ، ودفع عجلة الترجمة الأدبية إلى أمام<sup>(١٤)</sup> .

#### — ٤ —

لا تتضح إشكالية الترجمة الأدبية مطلقاً تتضح في ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لا تمت إليها بصلة قرابة ، كترجمة الشعر الياباني إلى الإنكليزية ، أو الشعر العربي إلى الفرنسية . ولهذا نرى أن من يود أن يواجه مشكلة الترجمة الشعرية عليه أن يأخذ بحسباً لتجاربه النظرية لغات لا تنتمي إلى سلالة واحدة ، بل لغات متباعدة في التركيب والأصول . لذا نجد في الترجمة الشعرية من العربية إلى اللغات الأوروبية ، أو من اللغات الأوروبية إلى العربية ، مجالاً مناسباً للتظير ، وحداً أقصى لصحوة النقل . وقد شهدت الساحة العربية أخيراً إسهامات نقدية قيمة في مجال الترجمة الأدبية والشعرية ؛ فمنها كتب جامعية ذات غرض تعليمي ، ومنها ما يبحث في مناهج عربية في الترجمة ، ومنها ما يقدم أسس فن الترجمة ، كما قامت المجلات الأدبية والنوثرات النقدية بدورها في الانتباه للموضوع<sup>(١٥)</sup> . وقد أسهم المستشرقون والنقاد الغربيون في دراسة فن الترجمة بين لغات متباعدة<sup>(١٦)</sup> .

وكل هذه الدراسات — على أهميتها — لم تستطلع آفاق العلم المستحدث ، علم السيميوطيقا ( علم العلامات ) ، أو كما يطلق عليه أحياناً السيميائية ، مع أنه من المتوقع أن يكون التظير عن الترجمة مرتبطاً بفاهيم هذا العلم ومتضمناً بها ؛ ذلك العلم الذي يجمع بين حلول اللغويات والثقافات والفنون وأساليب التوصيل<sup>(١٧)</sup> .

للشعر بعدان : لغوي وفني ؛ فلهذا لا تكفي المعرفة اللغوية في الإحاطة به ، كما لا تكفي الحاسة الفنية لاستيعابه ؛ فتلوق الشعر يستند إلى ركنين : اللغة والفن ؛ وترجمة الشعر تحتاج لمعرفة اللغة والفن معرفة تشريحية ، تبين خصوصية كل منهما ، وتوضح أوجه التشابه والاختلاف بين نشاطيهما . لقد ميز السيميوطيقي الفرنسي إميل بنفست بين اللغة والفن ( كالموسيقى والرسم ) ؛ فبالرغم من استخدام كل منهما للعلامات ، أي لوحات تشكل منظومة وشبكة من العلاقات ، فإن الوحدات الفنية — كاللون والنقطة — تكتسب قيمتها من كونها موجودة بشكل متناسق أو متناغم في العمل ذاته ، ولا تملك دلالة مستقلة خارج العمل . أما في اللغة فالتكلم يستخدم كلمات ( أي علامات لفظية ) تملك دلالة مسبقة في نظام لغوي ما<sup>(١٨)</sup> . وقد يفسر لنا هذا لماذا لا « نترجم » الرسم أو الرقص من ثقافة إلى أخرى ، ولماذا نترجم الكلام العادي والمخاطبات اليومية من لغة إلى أخرى . أما الشعر — فكما قلنا — له جانب لغوي وجانب فني ، فهو بوصفه لغة يدفعنا إلى محاولة ترجمته ، وبوصفه فناً يجبطنا في هذه المحاولة .

إن الشعر — بالإضافة إلى كونه نوعاً فنياً — هو في آن واحد حميمي وخاص من جهة ، ومشاع وجمالي من جهة أخرى . الشعر متفرد وصدي الجلمعة معاً ؛ فهو كفرض الكفاية ، يقوم به فرد مؤدياً واجب الجمال . الشعر ، إذن ، فردي وجمعي ؛ ينبثق من أحيان الشاعر ، ويعبر عن هموم الأمة وتطلعاتها ؛ فلا يكفي لتقويم الشعر الرجوع إلى البعد الاجتماعي للكلمة — حل أهمية هذا البعد — بل من الضروري أن نستعين بمعجم الشاعر ، وخصوصية لغته ، وأجرومية قصائده ؛ فلا النقد النفسي وحده يكفي ، ولا سوسولوجيا الأدب وحدها كافية . فعل القاري الأمثل — ولا بد للمترجم أن يكون قارئاً محوفاً — أن يستطلع القصيدة في كل جوانبها الثقافية ، ويتحسس تضاريس جزليتها . ولا يمتنا في كل هذا علم مثل السيميوطيقا التي تعاملت مع العلامة في التحليل النفسي كما تعاملت معها في الفن والثقافة ؛ فالشعر بذرة تقاطع فيها جوانب مختلفة ، وتتلازم فيها مستويات دلالية متعددة . ففي الشعر رسالة إخبارية ( تقريرية أو انفعالية ، عاطفية أو ذهنية ) ، وفيه صور بيانية تشكل جسد القصيدة ، وفيه موسيقى الألفاظ ، وفيه معيارية تشكل القصيدة على الصفحة الشعرية ، وفيه بنية متوارية تحدد تقاطع هذه المستويات وقاطعتها ، فهي أحياناً متوافقة ومتكاملة ، وأحياناً متعارضة ومتخالفة في توتر غلاقي . لقد تعاملت السيميوطيقا — مع أنها مازالت في مرحلة التكوين — مع هذه الأوجه المختلفة . لهذا استطاعت منها بصورة خاصة الفنون التي توظف أكثر من وسيط في التوصيل ، كالسرح والسينما<sup>(١٩)</sup> ، في حين ركز علم اللغويات على الرسالة ، وعلم البلاغة على الصور ، وعلم الجبال على الإبداع . وهكذا تجزأت القصيدة بينها ولقدت وحدتها .

ولكن لماذا يحتاج المترجم إلى وعي سيميوطيقي بأبعاد القصيدة ؟ ألا يكفي أن يتلوقها جملة ، ويضلل بها كلا واحداً فيوظف أفعاله لكتابة قصيدة معادلة للأصل في لغة أخرى ؟ وبعبارة أخرى ، ألا يكفي أن يكون المترجم مبدعاً يستخدم حدسه الفني في إنشاء القصيدة المترجمة ؟ بما لا خلاف فيه أن على المترجم أن يتميز بدرجة رفيعة من الإبداع ؛ ولكن أن تكون شاعريته هي الركيزة الوحيدة في الترجمة فهذا ما نرفضه ، وإن كان هناك مدرسة رائجة في الترجمة الشعرية تبني هذا الموقف على أساس أن الترجمة الشعرية « إعادة خلق » . ونحن نرى في محارب هذه المدرسة تطبيعاً تصفياً ، وتطويماً قاهراً ، يصل أحياناً إلى حد التشويه والاختصاص . ونحن أرسى أسس الترجمة بتصرف — وإن كان الأصح أن نقول بتسبب — الشاعر عزرا باوند بترجمته عن لغات الشرق الأقصى والمصرية القديمة<sup>(٢٠)</sup> .

وقد اتخذ ابنه صر باوند في ترجمته لقصائد من العربية والفارسية إجازات شعرية تكاد تكون أقرب إلى الاستباحات الشعرية ، وسلك هذا المنحى كثير من الشعراء الذين يعدون أنفسهم الأبناء الروحانيين لباوند ؛ ففي هذا النوع من الترجمة يسقط الشاعر على القصيدة الأصلية ما يشاء ، وكما يملح عليه مزاجه الشعري ، ليطلع بقصيدة في اللغة المستهدفة . ومع أننا نقرّ بمبدأ الضرورة الشعرية في

لو تردد عمر بلوند قليلا ، لو تساطح عما يحدث في ذهن المتلقي الأجنبي عندما يشرع في قراءة قصيدة عنوانها مؤشر إلى نواح عربى ونادى بدوى ، فيجد نفسه فجأة في جو إنكليزى صميم ، لا أدرك أنه لا يصلح القارىء فحسب ، بل يقدم مفارقة هزلية تحت غطاء التضعيف . هذا النوع من الترجمة الشعرية مماثل ما تقدمه الفنان السباحة من « فولكلور عربى » لتسلية الزوار الأجانب ! للفنان هذه الترجمة بالتردد والتأمل والمعاينة التي كابدها المشاركون في ترجمة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب إلى الفرنسية ، والتي حافظت حل ملامح الأصل ، ولقدمت معادلاً شعرياً يقارن رقة ونبرة بقصائد الشاعر الفرنسى الكبير بول فيرلين<sup>(٢٦)</sup> .

ويمكننا أن نرى الفارق بين التصرف الواحى والتصريف الاعتبارى عند الترجمة في نقل الشاعر الألمانى ستيفان جورج لسوناتة بوفلير « الموت للمرح »<sup>(٢٧)</sup> ، حيث أدرك المترجم نوعية الرابطة الخفية بين العنوان وكلمة requin المحورية في القصيدة ( وتعنى قرش البحر ) ؛ فهو مبنية حل وسيط متواف هو الأصل الإيتمولوجى لكلمة requin ، المنحوتة من كلمة requiem ( ومعناها : قداس جنازى ) ؛ فقد أطلقت الملكة اللغوية الشعبية حل « سمكة قتلة » اسم « صلاة لراحة الموتى » ، مسمية الفاعل بتسوية فعله ( كما يحدث في الكتابة ) . وعندما أدرك المترجم أن بنية هذه القصيدة « رمزية » ، شرع في ترجمتها بيتاً بيتاً ؛ وليس هذا فحسب ، بل سعى إلى كتابة قصيدة تحمل في ثناياها « رمزية » معادلة للأصل . وبذلك لم يقدم ستيفان جورج مجرد ترجمة بل نمطاً جديداً من الكتابة في اللغة الألمانية<sup>(٢٨)</sup> . ويقول الناقد الماركسى ولتر بنيامين في مقال كتبه مقدمة لترجمة بوفلير إلى الألمانية إن دور الترجمة هو تجديد اللغة المنقول إليها بضمج حيوات من أدب مغاير ، فتضطر اللغة المستهدفة أن تنشط ذاتها لتحضن الجديد وتتفاعل معه . وهو يدعو إلى توسيع قدرات اللغة الألمانية وتعميقها عبر ترجمات من لغات مختلفة<sup>(٢٩)</sup> .

ونحن نطالب المترجم بأن يكون واحياً لا بأبعاد النص لفظ بل بأثر الترجمة في شحذ اللغة المستهدفة ، ونحرك سواكها ، والكشف عن إمكاناتها ؛ فكما أن الشعر – مترجماً – نافذة على اللغة المنقول منها ، فهو أيضاً إثارة خلاقة لكوامن اللغة المنقول إليها . وإذا نطالب المترجم بأن يمتلك وحياً سيميوطيقياً فليس من باب الانخراط في مدرسة محدودة ، والامتنال لصيغة معينة ؛ فالسيميوطيقا حفل علمى لا مدرسة نقدية ، يوجد بين اتجاهاتها المختلفة والمتقاطعة الاهتمام بالعلامة وبالتوصيل . فكما نطالب المهندس بالتقنية ونترك له حرية البناء ، وكما نطالب التلميذ باستيعاب قواعد اللغة ونترك له حرية الإنشاء ، كذلك نسعى إلى أن يكون وحى المترجم مبادته وحياً يسمح له بحرية الحركة . ولا تقدم السيميوطيقا مفاتيح تحمل المحال ممكناً ، أو وصفة جاهزة لحل إشكاليات الترجمة ؛ فالسيميوطيقا علم ، لا سحر ، ووظيفتها في الترجمة هى إضاءة طريقها الوعر ليتسنى لسالكه أن يميز مساره فيتخاضى التعثر ، ويعتطف قبل أن يسقط في الهاوية .

الترجمة ، حيث يسمح للمترجم أن يفرط في العهدة الأدبية لكي يطلع بنص شعري في اللغة المنقول إليها ، فإتينا لا نفر بمبدأ الإجازة غير المشروطة للمترجم بالتعميل في الأصل . وليس أدل حل مزالق هذا المنحى من القصيدة التي تصدر ديوان عمر بلوند ، وحى لعيد بن الأبرص ، ومطلما :

أقفر من أهله ملحوب للقطيات فالذئوب<sup>(٣٠)</sup>

وما بل نص المقطع الأول من الترجمة<sup>(٣١)</sup> :

“ Lament for an Arab Encampment ” .

No head-ropes or dung

The Chandlers, Bakers

and Whitbys all gone

With death their only heirs .

فمع أن المترجم قد اختار عنوان « مرثية لطلل عربى » هذه القصيدة فقد استبدل بإقفار مواضع معينة في البداية – ذات أسماء عربية خالصة – من أهلها ، انقراض عائلات ذات ألقاب إنكليزية قديمة – تشير إلى حرفتين : الشهاج والخباز Chandler, Baker ، وإلى مدينة ساحلية في شمال إنكلترا Whitby .

فما لا شك فيه أن القارىء الإنكليزى سيحس بالغة هذه الأسما عند قراءتها ، وسيشدها في ذهنه للكثوف والمعادى واليومى . لكن هل يقبل القارىء الإنكليزى حل قراءة اختارات عنوانها فصائد عربية وفارسية لكي يطلع على ما هو معروف ومعتاد ، أم أنه يقرأ هذا الشعر لكي يكتشف الآخر بفرابته ولا مألوفته ؟ وماذا يبقى من الشعر العربى لو استبدلنا بالحلمة « النمل » ، وبالفارس العربى رجل الأهل الإنكليزى ، وبسقط النوى بكمبروج ؟ وهذا في الواقع ما يفعله المترجم عمر بلوند في قصيدة لشاعر عربى من القرن الرابع ( الهجرى ) ، حيث يقدم في قصيدته رجلين من أكبر رجال المال في عالم اليوم : المليونير الأمريكى مستر هقى ( الذى كان يقيم في إنكلترا ) ، والمليونير البريطانى مستر كلور ، هذا بالإضافة إلى قصر « ناش » ، ومجوهرات « بول ستور » الواردة في هذه القصيدة المفترض أنها عربية<sup>(٣٢)</sup> .

نحن لا نصادر على حق الآخرين في التجريب ، وعمر بلوند يبنينا في كتابه بأنه قد استبدل « ولا تردد » بالإشارات الأدبية والثقافية العربية والفارسية بما يقابلها في الغرب<sup>(٣٣)</sup> . إن ما يستوقفنى في ملحوظة المترجم الاستهلاكية ليست مسألة الاستبدال ، بل مسألة « بلا تردد » . كيف يمكن لأى إنسان أن يتعامل مع الشعر – سواء كان شارحاً له أو مترجماً ، مفتراً أو ناقداً – « بلا تردد » ؟ إذا وجد نص يمكن فهمه ونقله بلا تردد فهو حتماً ليس بشعر . فالشعر يفيض بالاحتمالات ؛ ومن لا يحس برهبة الفرق أمامه فهو لا يقرأ شعراً<sup>(٣٤)</sup> .

وتعتمد على الإيجاء والتناص ( استدعاء نص لنص آخر عبر تركيبه ومعجمه ) (٣٣) ، كما أن للشعر موسيقى نابعة من وزنه أو من لجانس حروفه وقافيه . كذلك تشكل معيارية الكلمات فيه على الصفحة نفساً هندسياً يترك ولماً نفسياً عند الخلق (٣٤) . واستخدام الخط وإمكاناته ، والكلمة المكتوبة وتتابعها الهندسي ، بشكل عنصر مهم في الشعر ، خصوصاً ما يطلق عليه « الشعر التشكيلي » ، الذي نجد أمثلة منه في تراث منطقتنا ، وفي التراث الصيني والياباني والأوروبي . ففي عصر النهضة شاع في أوروبا ما سمي بالقصائد الشعارية Emblem Poetry ، لأنها كانت تستخدم شعاراً تشكيمياً لمعيارية الصفحة الشعرية ، كما في قصيدة إنكليزية لمجهول بعنوان « حلفة العشق » ، حيث كتبها في شكل حقد متشابكة ، وكما في قصيدة جورج هربرت بعنوان « الملح » ، حيث صفت الكلمات بحيث تشكل ملهياً على الصفحة الشعرية . كذلك فإن الشعراء المستقبليين كتبوا ما سمي أحياناً بالشعر « العيني » ، ومنه قصيدة لأبولينير عن المطر ، وفيها تجعل الكلمات وتتناثر على الصفحة كأنها مطر .

وقد ميز الشاعر عزرا باوند بين ثلاثة أوجه للشعر (٣٥) :

- ١ — الاستحضار المرئي للصورة " phanopoeia "
  - ٢ — الاستنثار الموسيقي للحالات النفسية .
  - ٣ — الاستدعاء الذهني للدلالات المصاحبة .
- " melopoeia "
- " logopoeia "

كما ميز بين الإمكانيات المختلفة لترجمة هذه الأوجه ، فقال بإمكان ترجمة الجانب الأول ، واستعالة ترجمة الجانب الثاني ، وإمكان مثل الجانب الثالث .

وقد رصد الناقد هيركنر إمكانية ترجمة تراكيب معقدة من الصور البلاغية (٣٦) ، وقام الناقد بيتر نيومارك بتوضيح سبع طرق لترجمة المجاز بترتيب تنازلي ، مبتدئاً بالأفضل ، وأخذاً في الحسبان عدم إمكانية تحقيق الطريقة المثلى في بعض الحالات وبين بعض اللغات (٣٧) . وما يهنا أن نصر على في هذا السياق هو ضرورة نقل أكثر ما يمكن من الصور والمجازيات ، على أساس أن القصيدة جسد — كما يقول الشاعر والناقد والمترجم إيفار رودفيق (٣٨) — لا يجوز أن نفرط في أي عضو منه . ولكننا نضيف إلى مجاز رودفيق العضو مجازاً حريباً ، فكما أن القائد العسكري يعرف مقدماً أنه لا نصر بلا خسائر ، فكذلك المترجم ، يدرك أنه لا نقل بلا خسارة . ولكن كليهما ، الأول يوعي استراتيجي والثاني يوعي سيميوطي ، يمكنه أن يقلص الخسارة . وتصفح السيميوطيقا المترجم في سبرها لعالم العلامات ، فقد صنف الفيلسوف السيميوطي تشارلز سولندرز بيرس العلامات على أساس علاقتها بما تنوب عنه . وأطلق على العلامات التي ترتبط بموضوعها بأواصر التشابه « الأيقون » ، (مثلاً الخريطة التي تدل على الوطن) ، والعلامة التي ترتبط

لكل ترجمة — سواء كان صاحبها واعياً بها أو غير واع — نيج ؛ فكل مترجم يقوم باختيارات — كثيراً ما تكون صعبة — وبجمل هذه الاختيارات ونوعيتها يمثل نيج المترجم . وغالباً ما يصعب على المترجمين أن « يترجموا » عماراتهم في الترجمة إلى تنظير منسق ؛ لأنهم قلما يتوقفون ليأملوا صحتهم . لقد أن الأوان لأن يصبح النيج منهجاً ، وأن تشكل مبادئ فن الترجمة على أسس نظرية . ولا بأس في أن تتعدد هذه المناهج ليختار منها كل ما يناسب مادته وميدانه ؛ فإشكالية ترجمة العهد القديم من العبرية إلى الفرنسية غير إشكالية ترجمة حكاية فولكلورية من التركية إلى العربية ، وغير إشكالية ترجمة شعر إيطالي إلى الأسبانية .

ويعزز التماسك للتظنير حول قضية الترجمة إرهاسات ومحاولات رائدة في هذا المجال ، نذكر منها التصنيف الثلاثي لأساليب الترجمة ( الترجمة التفسيرية ، والترجمة التلخيصية ، والترجمة الوزنية ) (٣٩) . كما ميز رومان ياكوبسن بين أنماط النقل الثلاثة :

أولاً :

النقل في اللغة نفسها ، كتفسير قول فصيح بقول دارج .

ثانياً :

النقل بين اللغات ؛ أي ترجمة قول من لغة إلى أخرى .

ثالثاً :

النقل بين الأنساق السيميوطيقية المختلفة ، كنقل خبر منطوق إلى لغة إشارات أو أصوات (٤٠) ؛ فقد يقرع طبل في قبيلة ما للإعلام بقدوم ضيف ؛ فحينذاك يكون هذا النطق من ضرب الطبل مرادفاً لكلمة « الضيف » ، ولكن الطبول أحياناً يقرع — كما في الاستعراض العسكري — لأغراض أخرى ، كبث الحامسة ؛ فهي ليست مرادفاً لكلمة في اللغة بل حافزاً لحالة نفسية ، كما أن قرع الطبول في معزوفة جاز ليس مرادفاً لكلمة أو حافزاً لحالة نفسية محددة ، بل تجربة جمالية كاملة بكل جدليتها وعصريتها . وقد تعطينا هذه الاستخدامات المختلفة للطبل فكرة عن إمكانيات توظيف صوت الطبل لمستويات دلالية متعددة ، يمكن ترجمة أولها بيسر ، وثانيها بيسر ، ويتعذر ترجمة ثالثها . ومع أنه من المحال ترجمة معزوفات فيفالدي الوترية ، على سبيل المثال ، ومهما جادت القرع ، إلى لغة منطوقة (٤١) ، فمن الممكن « نقل » هذه للموسيقى الوترية وعزفها على آلة موسيقية أخرى . وهذا ما فعله الموسيقار باخ ، حين كيف وترية فيفالدي للبيانو القيثاري والأرغن . فالتكيف اللحنى مماثل للترجمة في أنه يقوم بنقل « رسالة » ما في المستوى السيميوطي ذاته ( المستوى السيميوطي في ترجمة الأدب هو اللغة ، والمستوى السيميوطي في تكيف اللحن هو الموسيقى ) .

ولكن الشعر يتميز بكونه ينطوي على أكثر من مستوى سيميوطي ؛ فهو لغة وموسيقى وتشكيل ويؤثر تقاطع هذه المستويات ؛ فهو بهذا مماثل الأوبرا بتعدد مستوياته وتداخلها (٤٢) . فالشعر لغة تتميز بكتافتها ؛ فهي تستخدم صوراً بيانية وبلاغية ،



قافية ثلاثية النسق *terza rima* في كوميدبا دانتي الإلمية ذات دلالة دينية ، فهي ترمز إلى الثالوث المقدس في العقيدة المسيحية . وبما أن الفكر المسيحي الوسيط نسج الكوميدبا ، فلا بد للمترجم أن يأخذ في الحسبان أهمية نسق إيقاع ثلاثي في ترجمته ، وإن اضطر إلى إسقاطه ، فرمما عوض عنه بتشكيل ثلاثي لمقاطع الأناشيد في الكوميدبا ، أو - على أقل تقدير - أدخل في حساباته القيمة الضائعة . ولا يمكن أن نتصور أن القافية الواحدة في القصيدة العربية ترمز إلى التوحيد ، لأن التحليل الدقيق يبين أن حرف الروي الواحد يرجع إلى شفوية تركيب القصيدة العربية الكلاسيكية ، فحينذاك لا يبحث المترجم عن قافية واحدة في اللغة المستهدفة ، بل عن بنية شفوية تسهم في حفظها في الذاكرة . وقد كشف لنا بعض النقاد عن عذوبة جانب من جوانب القصيدة ، كما فعل ياكوبسن في تحليله للقصيدة بوشكين ، التي تعتمد على التلاعب الذكي بالنحو ، وبخصوصية الفعل في اللغة الروسية على وجه الخصوص<sup>(١٢)</sup> . كما كشف التحليل السيموطيني للشعر عن النقلة السيموطينية (ما أسماه ريفاتير «السمطة» «الشعرة» ) ، وهي انتقال القارئ من قراءة القصيدة كما لو كانت رسالة إخبارية تصف شيئاً ، إلى الإحساس بها بوصفها رسالة جمالية تشع بالإيماءات الدلالية والأدبية المتشابهة<sup>(١٣)</sup> . قصيدة توفيل غوتيه عن الصحراء تبدو في القراءة الاستكشافية وصفاً لأرض جرداء ، ولكن عبر إجراءات شعرية معقدة ينقل الشاعر قارئه من النظر إلى الصحراء بوصفها مكاناً جغرافياً إلى كونها مكاناً مجازياً ينعدم فيه الحب والمطاء . ويتحول حس القارئ بالقصيدة من المحور الساقلي إلى المحور الاستبدالي ليكتشف في قراءته الاستراتيجية أن الكلمات في القصيدة ليست وصفاً تسجيلياً للصحراء التي عبرها الشاعر ، بل عناصر في شبكة من الأصداء والانعكاسات . وهكذا « يتمحور الكلام على ذاته » ، كما يقول ياكوبسون في تعريفه للأدب ، مشكلاً كياناً فنياً وحالاً جمالياً . فالكلمة في الشعر ليست فقط كلمة دالة على مدلول مرجعي ، على شيء ما ، وهذا ما يجب أن يعيه كل مترجم ، فقيمة الكلمة في القصيدة لا ترجع فقط لمعناها المعجمي ، بل لارتباطها ارتباطاً عضوياً ، عبر دلالاتها الضمنية والصوتية والتناسية ، بالكلمات الأخرى في القصيدة .

فلنختتم هذه الدراسة بالكشف عن جوانب من الثراء الشعري في قصيدة تشكيلية من شعراء العراقي المعاصر ، على أساس أن عملية الكشف عن الأحياق هي الخطوة الأولى لكل مترجم . أما ما يتبعها فهو بالضرورة عملية موازنة دقيقة وتعبئة جمالية في اللغة المستهدفة ، تبقى سرّاً من أسرار الإبداع .

يقدم الناقد العراقي محمد الجبازي في كتابه القيم عن الشعر العراقي الحديث «ويكون التجاوز»<sup>(١٤)</sup> نموذجاً مما يسميه - تعريفاً - القصيدة الكونكرتية أو ما أطلق عليها - ترجمة - القصيدة المعينة . إنني أود أن أختلف اختلافاً وديماً مع الناقد حول تقويمه للقصيدة من قصائد قحطان المدفسي ، يقول إن أثرها على القارئ « لا شيء » . فتقويمه ينبع من كونه لا يجاوز في تحليله

بموضوعها على أساس أنها امتداد له أو نتيجة له فهي « المؤثر » ( مثلاً الدخان الذي يدل على النار ) . أما العلامة التي ترتبط بموضوعها ارتباطاً تواضعت عليه جماعة ما ، أي ارتباطاً عرفياً ، فهي « الرمز » ( مثلاً كلمة « طفل » ، فهي لا تربطها بالصغير رابطة تشابه أو امتداد ، بل رابطة عرف لغوي واصطلاح . ولهذا لا يستخدم غير العرب كلمة « طفل » لتدل على الصغير<sup>(١٥)</sup> . وقد لا يبدو هذا التقسيم الثلاثي مفيداً للترجمة لأول وهلة ، ولكننا سنجد عند التحليل أنه يوجهنا نحو التمييز بين دلالات نابعة من ثنائية وسببية ، أي نابعة عما هو إنساني ومشترك ، ودلالات نابعة من تواطؤ عرفي ، يقتصر على جماعة ثقافية ولا يتجاوزها . وعليها ألا نخلط بين « الرمز » بمفهومه عند بيرس والرمز كما يستخدم في النقد الأدبي . ومع أن اللغة تعتمد على « الرمز » ( بالمفهوم البيرسي ) ، فإننا يجب أن نتذكر أن هناك كلمات وإيقاعات « أبوقونية » ، بمعنى أنها تحاكي الموضوع الذي تنوب عنه ، كما في ظاهرة المحاكاة الصوتية : فكلمة « غرير » و « نقيق » و « مواء » تحاكي صوت الجملود المنساب ، والضفدع ، والقط . وانطلاقاً من هذا يمكن أن نكتشف في بعض القصائد موسيقى محاكاة لنشاط ما ، كما فعل الشاعر الأيرلندي شيمس هيني في عواسته المقارنة عن ورفزورث وينيس<sup>(١٦)</sup> . ونتمثل طموح المترجم ، حينذاك ، لا في الالتزام بالأوزان التقليدية ، والبحث عما يقابلها في عروض اللغة الأخرى ، بل في استحضار النشاط ذاته إيقاعياً في اللغة المستهدفة . ففي قصيدة للشاعر العراقي سعدى يوسف بعنوان « تلحج »<sup>(١٧)</sup> :

أنفخ من شعري زهور السماء  
تيلوفرأ أبيض  
في الغسق الأبيض  
أنفخها ، أنفخها ، لفة  
أنفخها من هدى المغمض  
يا شعري الأبيض  
تالذن ألت عليها الشموع  
فانوسها الأبيض

نجد المجانسة في صوت الضاد الذي لا يمكن أن نحصل عليه إلا في « لغة الضاد » . ولكن عند إعادة النظر في القصيدة نرى أن تتابع وتوارد الضاد يحاكي صوت سقوط الثلج الخفيف ، فهذه الظاهرة الطبيعية وإيقاعها يمكن أن نجد لها مقابلاً في لغة أخرى وإن كانت الضاد محدداً غير موجودة فيها . وهكذا نجد أن تحليل القصيدة الواهي يوصلنا إلى « أحياقها » ، حيث يمكن أن نجد لها معادلاً في اللغة الأخرى . أما ما هو هذا المعادل فهذه مسألة تبقى من حق المبدع أن يقررها ، ولا يمكن تقنيها وتقليدها .

وأهم ما نتعلمه من التحليل السيموطيني ، بالإضافة إلى تعدد المستويات السيموطينية في العمل الشعري ، هو تحديد دلالة عنصر ما ومستوى ما في شبكة العلاقات التي تنظم النص . فمثلاً نجد

للقصيدة التعامل مع « الشكل » و « المضمون » بدون استطلاع  
تقاطع المستويات السيميوطيقية والإشارية ودلالاتها :

.....

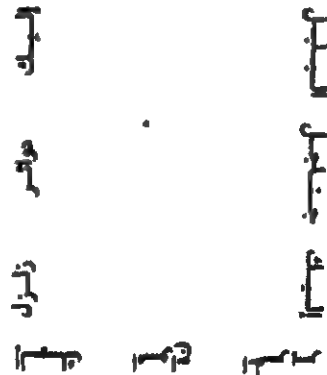
وإذا كان هذا المفهوم يعلمنا كيف تكون « الإثارة »  
موضوعية ومتجاوزة لفعل العادة ، معاً ، في العمل  
الشعري ، فإن بعض المحاولات الشعرية في العراق  
وضعت هذه المقولة بالقلب .. إذ صاغت « شكل »  
القصيدة لتثير الحفيظة ، من خلاله ، أما المضمون فمن  
حيث الجزالة لا يرقى إلى المستوى المطلوب . بل إن  
الكلمات رصفت ، أو بعثرت ، أو صيغت ، على محور  
هندسي ، دون أن تكون - بذاتها - متوحدة ، داخل  
عضوية جدلية القصيدة .

فإذا أراد الشاعر أن يضع كلماته في « شكل » هندسي ،  
أو فني ، فهو هنا ليس أكثر من رسام يحاول أن يستفيد من  
الحرف ومن الكلمة وشكلها إفادة تشكيلية ليس غير ..  
كما فعل الفنان المهندس قحطان المدفي في محاولته الشعرية  
« فلول » .....

إن « شكل » القصيدة يرفض السلفية و ( الهندسية )  
التقليدية لممارس القصيدة العمودية ، لكنه يسقط في  
« هندسة » أخرى ، شكلية .. فمجموعة « فلول » أقرب  
إلى البعثة السوربالية التي يمزق المدفي في تكوينها الممارس  
التقليدي ، ويحاول أن يعبر - بهذه الوسيلة - عن قلق  
الإنسان المعاصر من خلال وجدانيات مرتعشة ،  
مكظومة ، ومن خلال « موسيقى » مهارية .....

ولنتأمل هذا « التشكيل » ضمن صيغة ( مستطيل )  
هندسي :

ليبك يا شمس القرنفل



إن المدفي يستطيع أن يضع صيغته بشكل هندسي  
تقليدي ، لا على صورة المستطيل كما رأينا ، كان يقول :

ليبك يا شمس القرنفل  
إليك دوائر زلزل

إليك أمواج الحبر  
إليك جناحل البليل

لكن اختياره لهذا التدوير داخل المستطيل ، نقلنا إلى  
منظور غير مألوف في هندسة البيت الشعري العربي ، في  
طوابقه المتتالية على ذات الأسس والتوزيع  
المهاري .. من هنا فإن وعي الشاعر بالكلمة هنا هو  
وعى معماري ، ووعى تشكيل أيضاً .. ( ١٥ ) .

والمدحش في تحليل الجزائري هو اقترابه من القصيدة إلى حد  
التناس ثم الانصراف عنها عوضاً عن الدخول في أبعادها والوصول  
إلى مركزها .

وقصيدة المدفي على درجة من الفناء الجمالي والغنى الشعري .  
وستكتفي بالإشارة إلى بعض سمات هذه القصيدة التي تجعلها أبعد  
ما تكون عن البهثة والاعتباطية . وهي من دون شك ليست قصيدة  
سلفية ، فهي تفتقد توازي الشطرين للعمود ، ولكنها - بالرغم من  
لاسلفيتها - قصيدة تتميز بصرامة شكلية لا تقل عن صرامة شكل  
القصيدة الكلاسيكية ، كما أنها توظف التشكيل توظيفاً شعرياً لا  
هندسياً فحسب ، وتستحضر التراث موظفة عنصر الابتكار .  
وسأوضح لماذا اختلف مع الجزائري عندما يقول عن القصيدة  
« صيغت على محور هندسي ، دون أن تكون - بذاتها - متوحدة ،  
داخل عضوية جدلية القصيدة » .

أولاً : القصيدة تقدم لنا جدلية الحدائق والتراث ، والمعصرى  
والقديم ، من خلال تلاعب ذكي بالمستويات السيميوطيقية في  
النص الشعري . شكل القصيدة هو بالتحديد مربع ، واختيار  
الشاعر للتدوير ( المرتبط بالإيقاع ) والمربع ( المرتبط بالشكل على  
الصفحة ) واضح ، وقد لمس الجزائري ، ولكن ما لم يلمسه هو ما  
أسميه « المضاعفة السيميوطيقية » في النص ، أي انتقال القراءة من  
مستوى سيميوطيقي بسيط إلى مستوى سيميوطيقي مركب . ففي  
القراءة الأولى نقرأ نص القصيدة « ليك يا شمس القرنفل ... »  
إلخ ، كما نلاحظ أن الشكل غير مألوف ، وأنه مربع محدّد . هذا  
مستوى ، وهناك مستوى آخر لا نصل إليه إلا بعد المرور بالأول ،  
وهو « التريب والتدوير » ، وهما سمتان للقصيدة ، لا يوجدان في  
المضمون . هنا نجد أن خاصية القصيدة تدل ، ودلالاتها واضحة  
للدى انتقل إلى المستوى الأعمق . فالتريب والتدوير إشارة إلى كتاب  
معروف في التراث العربي يحمل عنوان التريب والتدوير للمجاهد  
( وقد قام أخيراً الأديب التونسي عز الدين المدني باستلهاقه في كتابة  
مشرحة تحمل العنوان نفسه ) . فالقصيدة ليست منقطعة عن  
التراث كما قد يبدو ، بل هي متداخلة معه في جدل إبداعي عبر ما  
يسمى بالتناص . ولكنه تناص خاص ، لأن القصيدة تستدعي  
نص الجاحظ بصورة غير مباشرة ، وعبر قفزة إشارية من مستوى  
قراءة النص إلى قراءة مستوى النص .

كما أن « التريب والتدوير » يمثل ما يسمى نقدياً « التناقض  
الظاهري » « Paradox » ، لأنه يقرن بالمعضلة المعروفة « تريب

زلزل ← الزاى واللام  
حرير ← الراء  
جتلجل ← الجهم  
الببل ← الباء واللام

كما أن ترتيب المربع بحيث إن أوله يلتقى بأخره (عما يرمز إلى موافق فلسفية لا مجال للدخول فيها الآن) مبنى بحيث إن هناك مجانسة لفظية رائعة بين

الببل  
اللام والباء  
ليك

وعما لا شك فيه أن التكرار الفني للصوت يوحى بالاستعارة ، والتسلسل المنطقي للرسالة يوحى بالاستقامة ، وهي في هذه الحالة استقامة رياضية . وهكذا نرجع مرة أخرى إلى الترتيب والتصوير ، وكان هذا التناقض الظاهري هو بؤرة القصيدة التي تشع منها الدلالات والإشارات والمعاني . والمترجم الذي لا يلمس هذا لن يقدّر أن يتغل ما لا يلمسه .

وبعد ، فقد يسأل البعض - وهو سؤال وجيه - لماذا هذا الإصرار على القراءة الخلل للمترجم ؟ أليس من البديهي أن يقوم كل ناقد بقراءة معصقة وجذرية للنص الشعري ؟ في عصرنا هذا أصبح البديهي مطلوباً بعيد النال ، وتضاملت ظموحاتنا . من الجميل أن يكون كل ناقد حاكفاً على نصائده ، مبحراً فيها حتى لا نقول خارقاً . ونحن إذ نقدم السيميوطيقا بما هي علم إشاري فلتزويد القارئ الجلاء ببوصلة الأمان ، فالقراءة كالإبحار ، أمر صعب . الناقد إذا قصر فهذا شيء ، والناقل إذا قصر فهذا شيء آخر . الناقد عندما يسقط ، يسقط بوصفه فرداً ؛ أما الناقل فعندما يسقط ، يسقط معه ثقافة وأدب وإمكان تفاعل حضارى . فالمترجم كالسفير (٤٨) ، على أعتاقه مسؤولية أكبر من مسؤولية المواطن ؛ لأنه عندما يقصر فهو لا يذنب بما هو فرد فحسب ، بل يذنب معه وطن بأكمله ؛ لأنه « المؤثر » إلى هذا الوطن . وكل مغترب عربى - سواء وهو أم لم يبع - هو سفير إنسان لوطنه ؛ وهكذا كلما ابتعدنا عن الوطن ازدادنا به التحلماً .

الدائرة ، ، التي أصبحت تعبيراً مسكوكاً يقال عن كل ما هو محال . ومعروف أن الشعراء الليتافيزيون في الغرب ، والشعراء المصوفين في الشرق ، استخدموا التناقض الظاهري في مجازاتهم اللمنية . وقد أكد الناقد كليانث بروكس « أحبة التناقض الظاهري بوصفه أساس اللغة الشاعرة ، لا مجرد محسن بنمى » (٤٦) . وواضح أن محور القصيدة هو هذا التناقض الظاهري . كما أن تعبير « ترميع الدائرة » في تلويح العلم الرياضى يستدعى معضلة هندسية مرتبطة بمساحة الدائرة ، عجز عن حلها الإغريق ، وقام بحلها العرب في القرون الوسطى . وهذا استدعاء آخر للتراث العلمى ، مرهون بتضيق دلالة تقاطع المستويين السيميوطيقيين للقصيدة . وهكذا نجد في هذه القصيدة معاني باطنية قد تغيب عن القراءة الظاهرية للنص .

وبالإضافة إلى هذا فالقصيدة تتميز بمظنومة محكمة من العلاقات تجعلها من أكثر القصائد حضوية وترباطاً ، والشكل والمضمون متلاحقان فيها تلاهماً مبهراً ، بحيث إن اللغز الذى يحكم على القصيدة يجد أن كل لسة فيها معقدة ، أى لما وظيفة جمالية (٤٧) .

ففى كل جانب من المربع نجد كلمة تشير إلى الدائرة حرفياً أو ضمناً :

شمس  
القرنفل  
دوائر  
أمواج  
جتلجل

كما أن هناك مجانسة لفظية وتكرار أصوات معينة في القصيدة ألقياً وصموتياً :

ليك  
إليك  
إليك  
إليك  
اللام والكاف



## الهوامش

(١) «Poetry is that which gets lost from verse and prose in translation»

ورد هذا الاقتباس في مقدمة الكتاب التالي :

Stanley Burnshaw, ed., *The Poem itself* (New York: Horizon Press, 1981), p.xi.

(٢) «Nulla cosa per legame musicale armonizzato si può de la sua Loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.»

ورد هذا الاقتباس في الكتاب التالي :

George Steiner, *After Babel* (London: Oxford University Press, 1975), pp. 240-241.

(٣) الملاحظ ، الجيوان (القاهرة : مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، د.ت. ) ، الجزء الأول ، ص ٧٥ .

(٤) نشير حل سبيل المثال لا الحصر إلى ترجمة درايدن لإتيكفة فيرجل ، وألكسندر بوب لإتيكفة هوميروس ، وماريان مور لحكايات لافونتين ، وروبير لشمر إندغار آلن بو ، ومالاربه لشمر تينسون ، وهزرا بلوند لشمر فرعون ، وأحمد رامي لرباعيات الخيام ، وجبرا جبرا مسرحيات شكسبير ، وأندريس لشمر سان جون بيرس ، وسعدى يوسف لاختارات من قصائد واث ونيان .

(٥) راجع موقف المناهضين للترجمة في الفصل الأول وروء المؤلف عليهم في الفصل الثامن من الكتاب التالي :

Georges Mounin, *Les belles infidèles* (Paris: Cahiers du Sud, 1955).

(٦) أحيال تشومسكي خزيمة ، راجع بصورة خاصة :

نعوم تشومسكي : « اللغة البشرية وأنظمة سيميوطيقية أخرى » ترجمة كاطع نعمة الحلبي في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا : مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ( القاهرة : دار إلباس المصرية ، ١٩٨٦ ) ، ص ١٩٥ - ٢١٠ .

Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge: M.I.T. Press, 1965).

Noam Chomsky, *Language and Mind* (New York: Harcourt, Brace and World, 1968).

(٧) Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge: M.I.T. Press, 1956).

(٨) للمزيد عن النظرية في حقل الترجمة في التراث الأوربي راجع الفصل الرابع من الكتاب التالي ( المذكور سابقاً ) :

George Steiner, *After Babel*.

(٩) للمزيد عن الترجمة عند العرب القدامى والمحدثين راجع الكتاب التالي :

محمد عبد الغني حسن ، فن الترجمة في الألب العربي ( القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ) .

(١٠) Friedrich Schleiermacher, «Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens» reprinted in Hans Joachim Storig, ed., *Das Problem des Uebersetzens* (Darmstadt, 1969).

(١١) راجع المقال التالي :

Bayard Quincy Morgan, «Bibliography 46 B.C. - 1958» in Reuben Brower, ed., *On Translation* (New York: Oxford University Press, 1966) pp. 271-293.

Giambattista Vico, *The New Science*, Trans. by T.G. Bergin and M.H. Fisch (Ithaca: Cornell University Press, 1970), p. 25

(١٢) للرجع السابق ، ص ١١١ .

(١٣) راجع :

Antoine Berman, «Goethe: traduction et littérature Mondiale», *Poétique* 32 (Novembre 1982), pp. 453-469.

(١٤) نذكر منها :

يوكيل يوسف عزيز وسليمان داود الواسطي وعبد الوهاب النجم ، الترجمة الألفية (المرسل : جامعة الموصل ، ١٩٨١) .

محمد عبد الغني حسن ، فن الترجمة في الألب العربي ( المذكور سابقاً ) .

صفاء علوصي ، فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة ( بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ ) .

راجع أيضاً حوار مع المترجم ديفيس جونسون - ديفيزي ألف : مجلة البلاغة المقارنة ( القاهرة ) ، والملف الخاص من الترجمة بإشراف طارق عبد الله جواد في مجلة البيان ( الكويت ) :

Dennis Johnson - Davies, «On Translating Arabic Literature: An Interview», *AMJ* 3 (1983), pp. 80-93.

البيان ، عدد ٢١٩ (حزيران ١٩٨٤) ، ص ٢٦ - ٢٤٧ .

(١٦) راجع الكتاب الذي ضم أبحاث ندوة السوربون عن الترجمة الشعرية (٨ - ١١ / ١٢ / ١٩٧٢) والتي شارك فيها جاك برك وأندريه ميكيل وجمال الدين بن شيخ :

Etienne et al., *Colloque sur la traduction poétique* (Paris: Gallimard, 1978).

وكذلك الفصل الخامس بعنوان « الترجمة والاختارات المقدمة » في الكتاب التالي :

Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction* (Paris: Gallimard, 1963).

(١٧) تشعبت الدراسات الحديثة عن السيميوطيقا وانتشرت في كل أنحاء العالم ، بما في ذلك العالم الثالث ، ويصعب حصرها في ثب مرجعي . راجع بالعربية الكتاب الوحيد عنها مدخل إلى السيميوطيقا : مقالات مترجمة ودراسات ( المذكور سابقاً ) ، وبلوند السيميوطيقا في التراث العربي راجع مقالة نصر أبو زيد في الكتاب المذكور بعنوان « العلامات في التراث : دراسة استكشافية » ص ٧٣ - ١٣٢ .

(١٨) تسم نظرية بنفست بترجمة عالية من الرهافة والتعقيد ، فهو يميز بين الشفرة والرسالة ، وبين السيميوطيقي والسيميوطيقي . ولصطلحاته خصوصية مميزة . ولا يسعى في هذا للقام الدخول في منظره إلا ببسيط شديد . وللمزيد راجع ترجمة سيزا قاسم مقال بنفست بعنوان « سيميولوجيا اللغة » في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا ، ص ١٧١ - ١٩٤ .

(١٩) راجع مقال « سيميوطيقا السينا » ليوري لوفان ، ترجمة نصر أبو زيد ، ص ٢٦٥ - ٢٨١ ، ومقال « سيميوطيقا المسرح » ، لكبريلام ، ترجمة سيزا قاسم ، ص ٢٣٩ - ٢٦٢ في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا .

(٢٠) مع العلم أن عزرا بلوند لم يكن متصلاً مع الآخرين في ترجماتهم الشعرية من اللغات التي كان يترجمها .

راجع مقال التالي :

Ezra Pound, «Translators of Greek», in *Literary Essays of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1974), pp. 249-275.

كما أننا لا ننكر أن بلوند بصيرة لغاية في فن الترجمة .

- (٢١) راجع القصيدة في :  
ديوان صيد بن الأبرص (بيروت : دار صافر ، ١٩٥٨ ) ، ص ٢٢ — ٣٠ .
- (٢٢) Omar S. Pound, *Arabic and Persian Prose in English* (New York: New Directions, 1970), p. 31.
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ٤٨ .
- (٢٤) المرجع السابق ، ص ١٢ .
- (٢٥) راجع المقال التالي لملاحة الترمذ والشعر :  
Michael Riffaterre, «Interpretation and Undecidability», *New Literary History* XII: 2 (winter 1981), pp. 227-242.
- (٢٦) راجع الكتاب (المذكور سابقاً) :  
Colloque sur la traduction poétique, pp. 217-226.
- (٢٧) راجع القصيدة بعنوان " Le mort joyeux " في ديوان بوليفر أزهار الشعر :
- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), pp. 92-93.
- (٢٨) Nicholas Rand, «Vous Joyeux Mélodie - nourrie de crasse» *Poétique* 52 (Novembre 1982), pp. 471-485.
- (٢٩) Walter Benjamin, «The Task of the Translator», in *Illuminations* (New York: Schocken, 1978), pp. 69-82.
- (٣٠) صفاء مخلوصي ، فن الترجمة في ضوء الدراسات القلترية ( السابق الذكر ) ، ص ٢١٩ — ٢٧٠ .
- (٣١) مع العلم أن من الممكن لشاعر أن يستوحى وتربته ليفالدي في كتابة قصيدة ، ولكن هذه القصيدة لن تكون ترجمة ليفالدي ، بل استجابة إبداعية له . وكذلك الشاعر العائقي فهو لا يترجم للمرة التي يمشيها إلى نص شعري بل يستجيب استجابة شعرية لفتتها .
- (٣٢) راجع المقال التالي للتعرف على تشبك المستويات في العمل الأوبرالي وترجمته :
- كارولين روبرتس فينل «شوستاكوفيتش : والترجمة الأوبرالية : (الأنف)» ترجمة نؤاد كامل ، لصول ، المجلد الخامس ، العدد الثاني (يناير - فبراير - مارس ١٩٨٥) ، ص ١١٥ — ١٢٥ .
- (٣٣) للمزيد من التفاصيل راجع :  
صبري حافظ ، «التفاصيل وإشارات العمل الأدبي» ، ألف ٤ (١٩٨٤) ، ص ٧ — ٣٢ .
- (٣٤) راجع عن دلالة تصميم الصفحة الشعرية المفاين التاليين :
- Gérard Lapecherie, «The Poetic Page: A Semiological Study», *AMF* 2 (1982), pp. 31-66.
- حازم سحانة ، « التشكيل للكتاب وإنتاج المعنى : الصفحة الشعرية عند أمل دنقل » ، ألف ٦ (١٩٨٦) ، ص ٤٦ — ٦٦ .
- Ezra Pound, *A B C of Reading* (London: Faber and Faber, n. d.), p. 63.
- (٢٦) Hugh Kenner, «Translation» in *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 866.
- (٢٧) Peter Newmark, «The Translation of Metaphor», *Babel* XXVI: 2 (1980), pp. 93-100.
- (٢٨) Edouard Roditi, «Poetics of Translation», *Poetry* 60 (1942), pp. 32-38.
- (٢٩) راجع ترجمتي لقطعات من بيرس حول مفهوم العلامة وعلم السيميوطيا :
- تشارلز سوندوز بيرس « تصنيفات العلامات » في مدخل إلى السيميوطيا ( السابق الذكر ) ، ص ١٣٧ — ١٤٢ .
- (٤٠) Seamus Heaney «The Making of Music: Reflections on Wordsworth and Yeats», in *Preoccupations* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1980), pp. 61-78.
- (٤١) سملى يوسف ، الأحياء الشعرية ١٩٥٢ — ١٩٧٧ ( بغداد : مطبعة الأدب ، ١٩٧٨ ) ، ص ٣٥٤ .
- (٤٢) Roman Jakobson, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie», in *Question de poétique* (Paris: Seuil, 1973), pp. 219-233.
- (٤٣) راجع كتاب ريفاتير :
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1976).
- وترجمتي للفصل الأول منه :
- مايكل ريفاتير « دلالة القصيدة » في مدخل إلى السيميوطيا ( السابق الذكر ) ، ص ٢١٣ — ٢٣٧ .
- (٤٤) محمد الجزائرزي ، ويكون الصيغوز (بغداد : منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٤) .
- (٤٥) المرجع السابق ، ص ١٤٩ — ١٥١ .
- (٤٦) Magdi Wabiz, *A Dictionary of Literary Terms* (Beirut: Librairie du Liban, 1974), p. 381.
- (٤٧) لقد ميز السيميولوجي فرديناند دي سوسير بين العلامة الاعتيادية والعلامة المعنوية ، واستخدام كثير من النقاد هذا التمييز مؤكداً أن الفن يسمى إلى « الاتصال » لا إلى الاعتيادية . راجع ترجمة عبد الرحمن أيوب وكذلك ملاحظته حولها في «دروس في علم اللغة» لتوسير ، مدخل إلى السيميوطيا ص ٦٧ — ٧٢ ، ص ١٤٤ — ١٦٥ .
- (٤٨) راجع المقال الذي نشر عن المترجمين في مجلة أمريكية أسبوعية بعنوان « سفراء الكلمة » :
- «Ambassadors of the Word», *Newsweek*, November 3, 1986, pp. 53-55.

صفر

# الإبداع والحضارة

## آفاق جديدة لتاريخ الأدب

شكري محمد عياد

هذه المحاولة النظرية تدخل في نطاق المحاولات الكثيرة لإعادة النظر فيما يسمى تاريخ الأدب ، طارحة مجموعة من الأسئلة الأساسية عن نوع المعرفة ، بالأعمال الأدبية التي ينشدها هذا العلم ، وقيمة هذه المعرفة . لقد أصبح تاريخ الأدب عندنا «مادة» تقليدية ، تدرس في المدارس والجامعات ، ولها نظير في ثقافتنا العامة ، وهو ما يسمى «الثراث» . فالثراث في المفهوم الشائع كتب خلفها لنا الماضون ، أو كتب تعرف بهذه الكتب وأصحابها . والثراث الأدبي من شعر ونثر مهمل إجمالاً موزياً في هذه الثقافة العامة ، التي تكاد تقتصر الآن على الكتب الدينية . ولم يعد أحد في داخل الجامعات أو خارجها يهتم اهتماماً حقيقياً بالثراث الأدبي ، أو يسأل نفسه عما إذا كان جديرًا بالقراءة ، ولأى غرض ؛ ولذلك يدرسه أكثر الطلاب مرهمين أو شبه مرهمين .

منهج تاريخ الأدب منذ البداية) فإن التفسير والمناقشة ينبعان من ثقافتنا وواقعنا ، ويفضيان إلى مشروع هو مشروعنا .

( ١ )

هانز روبرت ياوس :

وتاريخ الأدب محددٌ لنظرية الأدب<sup>(٢)</sup>

كاتب هذا المقال أستاذ في إحدى الجامعات الألمانية . وهو يريد بهذا العنوان أن نظرية الأدب لدى كل من الماركسيين والجهاليين تغفل ركنًا مهمًا في «الواقعة» الأدبية ، وهو المتلقى . فاهتمامها منحصر في طرفين : الإنتاج والإخراج ، والركن الثالث - وهو المتلقى - يكمل نقص كل منهما ؛ فهو لازم للوظيفة الجمالية كلزومه للوظيفة الاجتماعية . وتاريخ الأدب كقبيل بسد هذا النقص ؛ لأن تاريخ الأدب معناه - في نظر الكاتب - المتلقى والتأثير . والمتلقى هو الجمهور القاريء ، لا الناقد الجليل الذي يبحث في إشارات النص ليتصور شكله ويكشف تقنياته ، ولا الناقد الماركسي الذي

ليس الحال كذلك في الثقافات الراقية ؛ بل إن قضية تاريخ الأدب تدرس باهتمام منذ مدة غير قصيرة ، بعد أن طفت عليها الاتجاهات الجمالية في دراسة الأدب . وهناك مجلة فصلية تصدر من إحدى الجامعات الأمريكية مخصصة للأبحاث الجديدة في تاريخ الأدب ، تستكتب الباحثين من مختلف الاتجاهات الأدبية ومن شتى الأنظار أو تترجم بعض أعمالهم ، وهي معنية بالنتيج خاصة ، أي بالسؤالين اللذين سبقت الإشارة إليهما : ما نوع المعرفة التي ننشدها من تاريخ الأدب ، وما قيمة هذه المعرفة . ويجمعها البحث في الوسائل والأدوات<sup>(١)</sup> .

ومحاولتنا هذه تنظر إلى واقعنا وترمي إلى تغييره ، ولكنها تنظر في الوقت نفسه إلى واقع الثقافة العلمية التي نطمح أن نسهم فيها . ولذلك سنبدأ بالوقوف عند ثلاث مقالات اخترناها من بين ما نشر في المجلة المذكورة ، وسنحاول ، من خلال عرض موجز لهذه المقالات ، أن نطلع القاريء على أهم الأفكار التي تتردد اليوم بين الأدباء ودارسي الأدب في أقطار الغرب حول تاريخ الأدب والوظيفة التي يمكن أن يقوم بها في الثقافة المعاصرة . ثم بعد هذا التمهيد نقدم اجتهادنا الخاص . ومع أنه سينصب كله أو جله على مناقشة نظريات جامعتنا أو مجيشتنا من الغرب (وهذا أمر حتمي ؛ فنعلم أننا

من الوقائع التاريخية المحضة ، بأن الأثرى تنطوي حل معايير نسميها جمالية] ..

ويحرص ياكوس حل إبعاد علم النفس من دائرة جماليات التلقى<sup>(١)</sup> ، وذلك بأن يجعل مرجعها توقعات القارئ التي كونها من خبراته الأدبية السابقة ، كتوقعه أن يكون للقصة وسط وبهاية ، ونوع هذه النهاية ، أو أن يكون للشعر إيقاع ، ونوع ذلك الإيقاع . هذه التوقعات هي ، عند التحليل الأخير ، ومنها تتعدد أنواعها هي نظام أو أنظمة من القيم ، يشترك فيها جمهور قارئ ، وإن تعينت عند كل قارئ حل نحو خاص ، كما أن اللغة تتحدد عند كل مستعمل ، وفي كل حالة ، بقول خاص<sup>(٢)</sup> . فالعمل الأدبي مهما بدا جديدا لا يظهر في فراغ إعلامي ، بل يتبع قراءه لنوع معين من التلقى ، باعتباره استراتيجيات خاصة في النص ، وبث علامات منها الظاهر ومنها الخفى ، وبذلك ينه لديهم ألفاً من التوقعات والمعايير كونه من خلال قراءهم السابقة في النوع الأدبي نفسه . ثم إنه ينوع أو يغير في هذه المعايير ويخالف هذه التوقعات ، وبذلك يعدل في معالم النوع الأدبي وحدوده . ومن ثم فالتلقى لدى الجمهور القارئ فيه عنصر مشترك (inter-subjective) ، وليس مجرد فوق شخصي ، وهو ما يفضي إلى فرضي نقدية . وإنما يمكن السؤال عن اختلاف الأنواع بين مختلف القراء (أو مختلف فئات القراء - وهو ما يتبع عنه بحث في تاريخ الذوق) بعد تحديد الألف المشترك الذي يخطبه النص ، أو بالأحرى بحالوره .

وإذا كانت ثمة أفعال أدبية تشيياً (من الشيء) أو تنموضع (من الموضوعية) فهي تلك الأفعال التي لا تحاور ألقى القارئ ولا تحدث فيه أي تغيير ، فهي تتبع المعايير القائمة للنوع أو الشكل أو الأسلوب بإخلاص تام ، ومن ثم فهي صالحة تمام الصلاحية لأغراض الناقد الكلاسي ومؤرخ الأدب التقليدي . وواضح أن تاريخ الأدب ، في هذه الحالة ، لن يعدو أن يكون سرداً زمنياً لسلسلة من الأفعال المتشابهة بعد تصنيفها حسب الأنواع ، ومن ثم لا يكون للزمن معنى أكثر من المعنى الذي تدل عليه نتيجة الحافظ ، ولا يصبح ثمة مبرر لوجود شيء اسمه تاريخ الأدب .

ويقارن ياكوس بين روايتين ، تمثل إحداها المعايير السائدة في وقتها ، في حين تمثل الأخرى تبديلاً جريئاً ومفاجئاً في هذه المعايير . والمقصود بالأصالة هو المعايير الفنية (الأساليب ، البنيات ، الأشكال) ، ولكن هذه المعايير دلالتها الاجتماعية والأخلاقية أيضا . والروايتان هما ومدام بوفاري ، لفلوير ، ورومان ، لصديقه فيدو ، وقد ظهرتا في عام واحد (١٨٥٧) ، واتفقتا في الموضوع وهو الحياة الزوجية . وقد أدخل فيدو حل النمط الروائي المعهود تعديلاً طفيفاً ليكسب روايته بعض الطرافة ، فجعل العشيق هو الذي يغاز من الزوج لا العكس . ولم يكن في هذا التعديل ما يعاكس المعايير الفنية أو الأخلاقية السائدة ، فقد التزمت الرواية بالأسلوب المتعارف في زمنها ، وهو مزيج من السرد والوصف والتعبير المباشر عن أفكار الكاتب ، وبذلك استطاع أن يتمتع بخيال قرائه وقارئاته بمنظر العشيق

يبحث من انتباهات المؤلف الطبقية ، ولا هو ذلك المؤرخ التقليدي الذي ينحصر همه في تصنيف العمل الأدبي - مع أن هؤلاء جميعاً هم قراء قبل أن يتحول رد فعلهم لما قرؤوه إلى إنتاج آخر . التلقى إذن يشمل هؤلاء ، ولكنه أوسع من هؤلاء ، فإن الأعمال الأدبية لم تكتب لهم دون خبرهم .

[نلاحظ أن دور الجمهور القارئ لم يكن مهماً كل الإجمال في أعمال مؤرخي الأدب ، فقد أشار ولك ووارن في كتابها «نظرية الأدب» إلى هذا الدور وإلى عدد من الكتب التي درست تأثير الجمهور في أنواع معينة من الإنتاج الأدبي<sup>(٣)</sup> . ولكن الجهد في مشروع ياكوس هو جعل دراسة التأثير - أورد الفعل - أساساً لتاريخ الأدب ، ثم تبينه لفهم التأثير أورد الفعل هذا نظرة مستمدة من مذهب الظواهر (الفينومولوجيا) والمنهج التأويل (الهرمينوطيقا) كما سيوضح فيما يلي .]

ويرى الكاتب أن قيمة مثل هذا التاريخ الأدبي للمبني حل «جماليات التلقى» إنما تتحدد بمقدار استطاعته أن يمد التجربة الجمالية إلى الفن السالف . وهذا يتطلب محاولة واعية لتعيين المعايير - بخلاف الموضوعية المعهودة في التاريخ الأدبي الوضعي [سبرد في كلامنا شرح للمقصود بهذا] . ولكن هذه المحاولة الواحدة والمستمرة لتعيين المعايير تتضمن نقد المعايير الأدبية التقليدية ، إن لم يكن هدمها ، بخلاف ما يفعله النقد الكلاسي . وجماليات التلقى ترشدنا إلى الطريق لتحديد هذه المعايير وإعادة كتابة تاريخ الأدب ، التي هي ضرورة متجددة أبداً . فيجب عند الانتقال من تلقى كتاب بعينه إلى تاريخ الأدب في جملة أن نرى التسلسل التاريخي للأعمال حل نحو يوضح تجربتنا الأدبية المعاصرة .

[هذا هو منهج التأويل طبقاً لمذهب الظواهر ، فالقصر لا يشرع في مهمته وهو خالي الذهن - بخلاف ما هو مشهور عن المذهب الديكارتي - بل يتقدم إلى النص المفسر وهو مهياً بأفكار ومعايير خاصة ، ولكنه يبذل جهداً للالتقاء مع الأفكار والمعايير التي يمثلها النص ، وبذلك تكون عملية التفسير «رؤية» يلتقى فيها الماضي بالحاضر] .

ونحذا تمكن إعادة كتابة تاريخ الأدب حل أساس ما يسميه ياكوس «جماليات التلقى» . وأول ما يستلزمه ذلك : التخلص من الموضوعية الزائفة التي تفترض أن العمل الأدبي قيمة ثابتة ، وما حل المؤرخ إلا أن يستخرج هذه القيمة منه ، وبذلك لا يعدو كونه - حل أحسن تقدير - معللاً للذوق السائد . بدلاً من ذلك يقترح ياكوس أن يقوم المؤرخ أولاً بدوره من حيث هو قارئ ، في موقفه المعين من السلسلة التاريخية للقراء ، وبقيم بين وبين العمل الأدبي علاقة حوار . هذا هو الشرط الأول . ويستشهد ياكوس في هذا السياق بكلمة للفيلسوف الإنجليزي كولنجورود : «إنما التاريخ تمثيل جديد للفكر الماضي في عقل المؤرخ» . والمقصود بجماليات التلقى هو كيفية هذا التمثيل بالنسبة للأعمال الأدبية [وواضح أنها تختلف

الجواب عن هذين السؤالين : لاى سبب ولأى غاية يمكننا أن نستمر في دراسة تاريخ الأدب ، أو أن نعيد دراسته .

ليون ج . جولدستين :

«تاريخ الأدب بما هو تاريخ»<sup>(١)</sup>

كاتب هذا المقال أستاذ في إحدى الجامعات الأمريكية ؛ وهو مهتم أساساً بالمسائل المعرفية في علم التاريخ : ما وظيفة علم التاريخ ؟ وما الوسائل التي يستخدمها للنهوض بهذه الوظيفة ؟ وهو يناقش في هذا المقال - من منظور اشتغاله بعلم التاريخ - هدفاً من الاقتراحات الجديدة في منهج تاريخ الأدب .

إنه معنى قبل كل شيء بعدم الخلط بين الحكم التاريخي والحكم الجمالي . وهو في هذا يختلف عن ياكوبس الذي يحاول أن يقيم جسراً بين الأحكام التاريخية والأحكام الجمالية . ويبدو جولدستين ضيق الصدر بمزاعم الجماليين ؛ فهو لا يتوقف لمناقشتها (وعلمه واضح لأن المقال غير مخصص لهذا الغرض) ، ولكنه يصرح مرة بأن «التفسير النقدي يمكن أن يتم في سياق التاريخ الأدبي» . ويعود فيعلن أنه لا يسلم بأن الأعمال الأدبية يمكن أن تفهم وتقيم بمعزل عن السياقات التاريخية التي نبعت هي منها ، برغم علمه بأن ثمة منظرين قوى شأن يدهون ذلك .

ويزداد موقفه وضوحاً عندما يشرح في مناقشة بحث عن «الشعرى الشعرى والحس التاريخي عند بوشكين» فيقول : «قد يسأل المرء : لماذا يصنع الشاعر ؟ أو : ماذا كان الشاعر يحاول أن يصنع ؟ وقد نتخيل جواباً سريعاً مستنداً إلى سمات شعرية ماثلة في القصيدة التي أمامنا ؛ فقد يعنى المرء بجانب من بنيتها أو صورها أو ما شئت ، ميماً مبلغ توفيق الشاعر في استخدامها ، وشيئاً مما يتعلق بتقنيات الإبداع الشعرى التي دخلت في تكوين القصيدة» . ويرى جولدستين أن مثل هذا التفسير لا يعد تاريخياً أدبياً . ولا خلاف في ذلك ؛ ولكننا نتساءل أيضاً : هل يعد تفسيراً جمالياً ؟ إذ كيف يمكننا الحكم على مدى «توفيق» الشاعر دون أن يكون لدينا معيار ما لقياس ذلك التوفيق ، أو استحسان تقنياته دون أن نبحث عما تدل عليه هذه التقنيات ؟ ولكن البحث عن الدلالة يعنى - بداهة - دلالتها عند الشاعر ؛ وهذا ما ينكره الجماليون تحت اسم «قصده» الشاعر ؛ فتسويتهم بين «القصده» و«الدلالة» - والفرق بينهما دقيق وجوهري في عملية الإبداع - يسمح لهم بأن يتحدوا عن «أغلوطة قصد الشاعر» The Intentional Fallacy . ولا يحاول جولدستين التمييز بينهما أيضاً ؛ إذ إنه لا يريد أن يقيم جسراً بين التاريخيين والجماليين ، كما يفعل ياكوبس ، بل يريد أن يعرض قضية هؤلاء في صورة متنافية للعقل وبعض جولدستين في وصف ما قام به ذلك الباحث الذي درس إبداع بوشكين في تناوله للموضوعات التاريخية فيقول إنه «غير معنى» بإبراز سمات معينة في أعمال بوشكين ليتحدث عنها بوصفها أعمالاً أدبية ، قدر غنائه بإظهار دلالتها على ما أراد

الحرام ، مع إدانته أخلاقياً . ومن ثم استقبلت الرواية استقبالاً حسناً ، وراجت رواجاً عظيماً . أما «مدام بوفاري» ، التي صورت المغامرات الغرامية الطائشة لزوج طيب في الأرياف جماعة الخيال ، مفتونة ببهرج الحياة البورجوازية ، فقد أدخل فيها فلوير أسلوباً جديداً لتصوير أحوال بطلته النفسية ؛ وهو الأسلوب الذي سباه نفاذ الرواية فيها بعد : «الأسلوب غير المباشر الحر» le style indirect libre ، كهذه الفقرة التي استشهد بها مثل الادعاء في تلك القضية التي أصبحت مشهورة في تاريخ الأدب الفرنسي ، مطالباً بمقابلة المؤلف ومصادرة الرواية (وهي تصور إما بوفاري بعد أن سقطت سقطتها الأولى) :

وعندما لمحت صورتها في المرأة دهشت لطلعتها . لم تكن عيناها قط بهذه السعة ولا السوار ولا العمق . لقد فاض على شخصها شيء خفى بذل منظرها . فحالت لنفسها :

«أنا لي عاشق ! عاشق ! وأطربتها هذه الفكرة كأنها مراة جديدة داهمتها . ستحصل إذن على ملذات الحب ، على حمى السعادة التي كانت قد پشت منها . لقد دخلت في شيء رائع ، كل ما فيه غرام ونشوة وجنون» .

فقد فهم رجل القانون هاتين الجملتين الأخيرتين على أنها من كلام المؤلف نفسه ؛ لأن التوقعات الفنية السائدة كانت تفرض ذلك . وهنا يلتفت كاتب المقال إلى مصدر مهم للمعايير الفنية الجديدة ، وهو الحياة نفسها . وهنا تلتقى المعايير الفنية بالمعايير الاجتماعية والأخلاقية ؛ ففلوير بهذا الأسلوب الفني كان يعبر عن إدانة التفاهة والنفاق والجبن بقدر ما كان يظهر منه من تقاليد الرومنسية الهابطة .

وبلخص الكاتب مفهومه لتاريخ الأدب بقوله :

«إن الإنجاز الخاص للأدب في المجتمع لا يعرف إلا إذا فهمنا وظيفة الأدب على أنها شيء غير المحاكاة . فإذا نظر المرء إلى تلك اللحظات في التاريخ عندما أطاحت الأعمال الأدبية بصنوف التحريم التي تفرضها الأخلاق السائدة ، أو قدمت إلى القارئ حلولاً جديدة للمراوغات الأخلاقية في حياته ؛ حلولا تصبح فيها بعد مقبولة بإجماع القراء في مجتمع ما ، فهنا يفتح أمام المؤرخ الأدبي مجال قلما عنى به الدارسون . إن الهوة بين الأدب والتاريخ ؛ بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية ؛ يمكن أن تعبر إذا كف تاريخ الأدب عن وصف الأعمال الأدبية على أنها انعكاس لما يجري في التاريخ العام ، وراح يكتشف وظيفة تشكيل المجتمع في مجرى «التطور الأدبي» ، تلك الوظيفة التي تميز الأدب من بين الفنون الأخرى والقوى الاجتماعية ، إذ تتنافس في تحرير الإنسان من قيوده الطبيعية والدينية والاجتماعية .

«وإذا شاء الناقد الأدبي أن يتغلب على فقره في الحس التاريخي من أجل النهوض بهذه المهمة ، فلعلها تقدم إليه



الثقافية عنده - عصر الآلهة ، ثم عصر الأبطال ، ثم عصر الشعب - توأمتها دورة لغوية : هيروغليفية ثم هيراطيقية ثم ديموطيقية ، أحدا من تطور الكتابة في مصر القديمة . غير أن التطور لا يقتصر - حسبنا يرى فرأي - على اللغة المكتوبة دون المنطوقة ، كما أن الدورة لا تتكرر بصورتها الأولى ، بل ترتقى مرة بعد مرة ، فيكون كل طور أعلى من نظيره الذي سبقه . وعلى كل حال فإن الذي يعنى فرأي هو الدورة اللغوية ، في حين تبقى الدورة الثقافية في المؤرخة . فكل طور في الدورة اللغوية يمثل مفهوماً خاصاً للغة ، ويستتبع طريقة معينة في استعمالها .

فالطور الأول - وهو أقدم من الكتاب المقدس ، لكن الكتاب المقدس ينتمي إليه - ينظر إلى اللغة على أنها قوة فاعلة ، ومن ثم فإن الكلمة رمز يستحضر صورة ، وطريقة التعبير الملائمة في هذا الطور هي الاستعارة ، حيث يتحد المعنى والصورة ، وفنون الكلام هي الحكمة ، والمثل السائر ، والنثر المقطع الذي يلقى بلا حاجة إلى تعليل أو منطق . أما الطور الثاني (الهيراطيقي) فهو طور الكلام المتصل ، طور المنطق والجدل ، لأن اللغة فيه هي أداة الفكر . وهو طور يمتد من أفلاطون إلى هيجل . وطريقة التعبير الملائمة له هي الكتابة أو المجاز المرسل ، لأن فيها ارتباط معنى بمعنى . والنوع الأدبي السائد فيه هو الخطابة . وأما الطور الثالث (الديموطيقي) فإن اللغة تصبح فيه أداة لرصد الواقع وعامداً للتجربة . ولذلك فإن هذا الطور يبدأ نظرياً بباكون ، وواقعياً ببلوك . والكتاب الديموطيقي إذ يستخدم اللغة لوصف التجربة يطلب الكلمة لينقل الصورة ، على عكس الحالة في الطور الأول . والاستعارة والمجاز أصبح ينظر إليهما على أنهما زينة فارغة . أما المثل الأهل للأسلوب فهو مطابقة الحقيقة .

على أن الطور الجديد ، في كل مرة ، لا يلغى سابقه وإن تقدم عليه . فهناك تسلسل لغوي (متزامن) ، كما أن هناك تسلسلاً رأسياً (تاريخياً) . ثم إن اجتماع الأطوار الثلاثة في زمن واحد (أوطورين إذا كنا في وسط الدورة الأولى) يستدعي قيام التفسير بترجمة الآثار القديمة إلى اللغة الجديدة . وهكذا يترجم العصر الهيراطيقي - الخطابي - استعارات الطور السابق إلى لغة التشبيه التمثيلي . أما في الطور الثالث فيختص أسلوب التمثيل ويصبح عمل المفسر هو مواجهة النص نفسه ، إما لغرض المعرفة وإما لغرض التجربة . فبالنسبة للكتاب المقدس وجدت المعرفة المباشرة في النقد التاريخي ، كما وجدت التجربة المباشرة في القراءة المستقلة للكتاب ، بعيداً عن الشروح الماثورة (الحركة البروتستانتية) . وبالنسبة للأدب العلماني يقوم النقد بوظيفتين مشابعتين ، فإما أن يحيط النص بالشروح التاريخية ، وإما أن يقرأه مجرداً . وفي كلتا الطريقتين شيء من جوهر الحقيقة .

على أن فرأي يعود في نهاية المقال إلى «الأسطورة» على أساس أنها التركيب القصصي الأول ، مقررراً أنها تبقى ماثلة في الأطوار التالية . وهو يوحى - دون أن يصرح - بأن تفسير الأعمال الأدبية بالرد إلى الأسطورة (وهو ما يذكرنا بقوله في أول المقال إن الكتاب المقدس هو

بوشكين أن يحققه ، وهو عرض مواد من تاريخ روسيا بطريقة معينة) . ويستشهد جولدستين في هذا السياق بالعبارة ذاتها التي استشهد بها ياكوس من أقوال الفيلسوف الإنجليزي كولنجوود : «إنما التاريخ تمثيل جديد للماضي في عقل المؤرخ» وإن لم يأت بها نصاً . فجولدستين إذن ليس بعيداً عن ياكوس كما يبدو لأول وهلة . ويتسق مع هذا رفض جولدستين للاتجاهات المنحازة إلى الوضعية حين يعرض لبحث شديد التطرف ، حتى إنه لا يقف عند حدود الوضعية التي تشيئ العمل الأدبي وتفصله عن مبدعه وعن متلقيه معاً من أجل إخضاعه للملاحظة العلمية ، بل يذهب إلى حد تسمية مذهبه بالتجريبية المنطقية . كلا الرجلين إذن يريد تاريخاً أدبياً يبدأ من الأشكال وينتهي إلى الدلالات ، وكلاهما لا تقتنعه الاتجاهات التقليدية في تاريخ الأدب ، كما لا تقتنعه الاتجاهات المحدثنة في التفسير الجمالي للأدب . والفرق بينهما أن جولدستين - أستاذ التاريخ الذي يسمى الظن بمذهب الظواهر ويرفض جملة - لا يعنى ببحث العلاقة الجدلية بين الشكل المعنى ودلالته التاريخية ، ولا بين المبدع والقارئ ، وهما عمودا البحث عند ياكوس أستاذ الأدب .

## نورثروب فرأي :

### تاريخ الأدب<sup>(٧)</sup>

نورثروب فرأي ، صاحب كتاب «تشریح النقد» ، والأستاذ في جامعة تورنتو ، من أبرز ممثل مدرسة التفسير الأسطوري في النقد الجديد ، إن لم يكن أبرزهم . وطبعياً إذن أن يكون مفهومه لتاريخ الأدب أنه تاريخ المعايير - أو المواضع - والأنواع الأدبية ، لا مجرد تاريخ هادى يتخصص في أسماء المؤلفين وأزمتهم . ثم طبعياً أيضاً أن يكون مرجعه الأول لتصور ما يمكن أن يكون عليه مثل ذلك التاريخ ، هو الكتاب المقدس ، الذي كان صمدته أيضاً في المقالة الثالثة من «تشریح النقد» ، وهي أهم المقالات الأربع التي يتألف منها الكتاب . فهو يذهب إلى الكتاب المقدس على أساس أنه المعيار الأعظم للفن . ولكنه يسأل نفسه : بأي لغة كتب الكتاب المقدس ؟ والجواب المعروف هو : العبرية واليونانية . إذن فكيف يكون معياراً أكبر وتأثيره الأكبر كان من خلال الترجمات ؟ هنا يستعين فرأي باللغة الفرنسية التي تفرق بين مفهومين للغة : langue اللسان ، و langage - طريقة التعبير . إذن فقد أثر الكتاب المقدس بواسطة اللغة ، لا بواسطة اللسان .

[قضية العلاقة بين اللسان واللغة قضية بالغة الأهمية ، ولا أظن أنها درست دراسة كافية ، وإذا كانت اليوم تحس الأدب المقارن وفن الترجمة ، فلا بد أن يعنى بها مؤرخو الأدب في المستقبل ، إذ يسير الأدب - بما هو نشاط بشري - سيراً سريعاً نحو العالمية.]

ويتحول تلقائياً إلى ليهو ، وهو أول من فكر في علاقة التعبير الأدبي بالنظم الفكرية والمؤسسات الاجتماعية ، فيجد أن الدورة

يميزها عن غيرها من المواد المقروءة أو المسموعة ، أو عن غيرها من ألوان النشاط البشري بوجه عام ، أى من جانب «أدبيتها» .

وهكذا تطلب النقد الجديد بحثاً معمقاً في «ما هو الأدب» ، وسمي هذا البحث «نظرية الأدب» عندما كان اهتمام الباحثين منصباً على التمييز بين إنشاء الأدب وتلقيه من ناحية ، وأنواع أخرى من الممارسات الإنسانية ، كالسياسة والأخلاق والعلاقات الاجتماعية من ناحية أخرى ، ثم سُمي «سميوطيقا الأدب» عندما بدأ للجيل التالى من «النقاد الجدد» أن جميع النشاط البشرية على اختلافها تقوم على منظومات من الرموز أو العلامات ( سيما = علامة باليونانية ) . وإذا كانت اللغة منظومة ومكتوبة من أهم هذه النظم ، فإن استعمالها يختلف من مجال إلى مجال . ومن ثم فمعرفة أدبية الأدب تتطلب أن ندرس بطريقة علمية كيفية استعمال اللغة في الأدب ، متجاوزين الأقسام التى وقف عندها اللغويون لأنها أقسام مشتركة بين مختلف استعمالات اللغة ( كالاسم والفعل وأنواعها وأحوالها ) إلى الاستعمالات اللغوية التى تخص الأدب ، كالفصحة والقصيدة . . . الخ .

هكذا أصبحت الممارسة التى تقوم بها حيال الأعمال الأدبية ، وما زلنا نسميها «النقد الأدب» ، مستندة إلى مرجع نظري يسمى «نظرية الأدب» عند قوم ، و«السميوطيقا» عند آخرين ، ووجد «تاريخ الأدب» نفسه خارج الحلبة ، كالمسابق البليد في لعبة الكراسى الموسيقية . وربما تخيل أساتذة الأدب المحافظون في المدارس والجامعات - وهم الكثرة - أن «تاريخ الأدب» كان يعيش في براءة وبليهة - مثل أبينا آدم قبل السقوط - إلى أن أكل من شجرة المعرفة التى تسمى النقد الجديد . ولكن هذا الظن هو أبعد شيء عن الصواب ؛ فتاريخ الأدب ، بمعناه التقليدي المتداول في المدارس والجامعات ، ليس علماً آدمي البراءة . إن خطيئة المعرفة لاصقة بكيانها منذ وجد . كان في لوائل أمره «تاريخاً» مثل كل تاريخ ، أى سردها لسلسلة من الوقائع الماضية ، أو المعاصرة ، التى تبدو لدونها - حسب مقياس عصره - جذرية بالتسجيل . وبينما كانت الحروب والفن والمجاهات ، وسقوط الدول وقهايم الدول ، تبدو مهمة لجميع الناس ، لارتباطها بحياتهم اليومية ، ومن ثم تشغل الحيز الأكبر من اهتمام المؤرخين ، كانت الاهتمامات الخاصة لفئات مختلفة من البشر تحفزهم إلى الاطلاع على منجزات من سبقوهم في هذه الاهتمامات ؛ ومن ثم وجدت التواريخ الخاصة بالعلماء والفقهائ وغيرهم من قوى الواجهة الاجتماعية . (سير البخلاء والعميان والبرصان ومن إليهم يجب أن تعالج بما هي فن آدمي مستقل ؛ نوع من المحاكاة الساخرة للتاريخ - وهذا موضوع آخر ) . وكذلك وجدت التواريخ الخاصة بالأدباء والشعراء . وبما أن منجزات هؤلاء منحصرة في أشعارهم وكتاباتهم ، إلى جانب أن الأخبار عن حياتهم قلما تثير الانتباه ، فقد احتوت تواريتهم على منتخبات من كلامهم وأشعارهم ، بل كادت تقتصر في كثير من الأحيان على هذه المنتخبات .

المعيار الأعظم للفن) هو التبحر الفريم في نظره ، ولاسيما أن عصرنا هذا - كما يقدر - يشهد نهاية دورة وبداية أخرى. وإذا فنحن نعود من جديد إلى طور هيروغليفي أو أسطوري آخر . فلذا كان التفسير يستمد لغته من عصر المفسر (كما يقول فرأى) فيها أخرى الناقد في هذا العصر أن يعتمد على لغة الأسطورة .

[قد يشعر القارئ أننا ظلمنا هذه المقالة في التلخيص، ولكن الحقيقة أننا التزمنا طريقة الكاتب في عرض أفكاره ، وهى أفكار تلقى - كما لو كنا في العصر الهيروغليفي الجديد فعلاً - متقطعة مفتقرة إلى الاستدلال . ولعلنا قد حاولنا الربط بين أفكارها أكثر مما أراد الكاتب أو فعل . ولعلها أيضاً تبدو أكثر وضوحاً بعد المفاوتين السابقتين . فثمة فكرة مشتركة بينها وبين المقالة الأولى وهى فكرة التطور ودور النقد في تحقيقه . ولكنها ترسم خطأ لهذا التطور دون أن تقول شيئاً عن آلياته ، كما فعلت المقالة الأولى ، ولا عن كيفية التوصل إلى معرفة حقيقة كل طور ، كما فعلت المقالة الثانية. هل أنها تعبر عبوراً خاطئاً على المنهج التاريخي والمنهج الجمالي (ومن التعارض بينهما ظهرت مشكلة تاريخ الأدب) ، مكتفية بأن وفى كليهما شيئاً من جوهر الحقيقة ] .

## (٢)

وراء هذه الطروح جميعاً يلوح شبح «النقد الجديد» . والنقد الجديد اصطلاح جمع في وقت من الأوقات - مع اختلاف في التفاصيل دون الأصول - بين ماسمى أحياناً أخرى بالكلاسيكية الجديدة في النقد الأنجلو أمريكي وشق الاتجاهات اللغوية في دراسة الأدب ، مابقى منها قريباً من علم اللغة ، كالدراستات الأسلوبية ، وما اكتفى باستعارة النموذج اللغوي ، كالبنوية . ولم تكن حركة الشكليين الروس التى بدت كأنها اكتشاف جديد حين ترجم نودوروف بعض مقالاتهم إلى الفرنسية ، إلا طليعة من طلائع النقد الجديد. وقد انضم أحد ممثليها - جاكوبسون - إلى مدرسة النقد الجديد ، بل أصبح يعد من أبائها حين هاجر إلى أمريكا . لقد دفع النقد الجديد عوامل الزمان والمكان - وهى المرجع الأساسى في عمل مؤرخ الأدب - بعيداً عن دائرة البحث ، معلناً أن الدراسة العلمية للأدب يجب أن تنحصر فيها يخص الأدب ، وفقاً لمبدأ مقرر في فلسفة العلوم ، هو أن موضوع العلم ، ومن ثم منهجه ، لا يعتمدان على مادته فقط ، بل على الجانب الذى يتناوله من هذه المادة . فإذا كانت الفيزياء والكيمياء كلتاهما تتناولان الأجسام فإن الفيزياء تدرس أنواع الأجسام وخصائص كل نوع ، فى حين أن الكيمياء تدرس تركيب الأجسام المختلفة ، وما يكون بينها من تفاعل يفرجها عن صورتها الأولى . وهكذا لا ينبغي أن تصور أن دراسة الأدب تعنى دراسة المادة الأدبية التى نسميها شعراً أو قصصاً أو تمثيلاً إلخ ، من أى جانب من جوانبها ، أو من جميع جوانبها ، بل من الجانب الذى

الموضوعية قدر انشغاله بمسألة أخرى ألصق بمنهجه ، هي شخصية المبدع . فالنموذج الذي يتصوره نيسار للشخصية الفرنسية ويتخذها حكماً في تعيين منزلة كل شاعر أو كاتب (وهو عمل تصنيفي في ظاهره ، ولكنه ينطوي صراحة أو ضمناً على التقويم) يمنعه من تقبل اختلاف الطابع الفني بين المبدعين المختلفين . وقد وضع سنت بيف يده في هذه المناقشة على جوهر المشكلة بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وهي مشكلة لا تنحصر في الصراع بين منهجين أو مدرستين ، بل تميز قضيتة «العلمية» في تاريخ الأدب برمتها (سيتبادل الطرفان الأماكن بعد ظهور النقد الجديد) : كيف يمكن أن تصبح دراسة الأدب علماً في حين أن العلم يقوم على قوانين عامة ، والخصوصية والاختلاف هما السمة المميزة للأعمال الأدبية وسنت بيف يعد - في العادة - ناقداً لا مؤرخ أدب ، ولكننا عندما ننظر إلى المسألة في مستوى الأصول المنهجية نجد أن مجموع مقالاته عن جماعة الهور رويال ، أو عن الكلاسيين الفرنسيين ، أو عن الشعراء الرومنسيين والروائيين الفرنسيين المعاصرين له ، ينبغي أن تسمى تاريخ أدب كما تسمى نقداً أدبياً ، حسب ما يمكن أن يقوم به تاريخ الأدب وفقاً لاعتقاده ، مادام ملتزماً بالخط الزمني . ولقد كان مطمئنه الأكبر أن ينشئ «تاريخ أدب» من نوع آخر أشبه بالتاريخ الطبيعي من حيث إنه يعتمد على التصنيف النوعي لأهل التسلسل الزمني (مثلاً : يجمع بين هومبروس والفردوس على صعيد واحد) ، وكان يسميه «تاريخاً طبيعياً للأرواح» . ولم يكن نقاد الأدب في زمنه يفرقون بين «الأرواح» كما هي في ذاتها ، أو في الحقيقة ، وبينها كما هي في الأدب ، مثلاً نفرق اليوم ولكنه - على كل حال - لم يستطع أن يفرغ لمشروعه ، وإلا لكان عليه أن يواجه هذه المشكلة المنهجية .

أما تلميذه تين (١٨١٨ - ١٨٩٣) فلم يكن ليفتح بأقل من أن يصبح تاريخ الأدب علماً شبيهاً بالعلوم الطبيعية . وقد وجد في علم الميكانيكا النموذج الأكثر مناسبة . فكما أن الحركة المادية تخضع لقوى دافعة ، فكذلك الظواهر الروحية ، ومنها الأدب ، تخضع لقوى محرّكة ، بحيث إنه إذا تشابهت القوى المحركة أنتجت نتائج متشابهة . وجددير بالانفتاح أنه ، في تقديره هذه القاعدة ، لا يأخذ مثاله من الأدب بل من الدين ، فالتشابه الذي يلاحظه بين أمريكا والهند - مثلاً - من حيث كثرة الفرق الدينية ، مردود إلى تشابه القوى المؤثرة في الحالتين<sup>(٩)</sup> .

وقد حُفظ عن تين تحديد للقوى العامة المحركة للظواهر الروحية بثلاث : الجنس والبيئة والزمن ، ولكن مؤرخي الأدب بعده تفاوضوا عن نموذج الميكانيكي الذي يجعل الأدب محصلة هذه القوى الثلاث مجتمعة ، مع أنه كان من الممكن - نظرياً - المضي مع هذا النموذج إلى آخر مداه بحيث تُبتكر الوسائل العلمية لقياس كل واحدة من القوى الثلاث وتحديد اتجاهها ، حتى يمكن حساب المحصلة النهائية وتحديد نوعها ودرجتها طبقاً لقياس ثابت . لولا أن هذا الفرض كان من المتعذر تحقيقه حتى لو أُتيح لثنين نفسه الزمن الكافي ، لأن ظروف حياة البشر لا يمكن التحكم فيها كما يتحكم

هذا هو نمط المؤلفات التي نعدها اليوم مصادرنا في تاريخ الأدب ، والنفاذ الأول لتاريخ الأدب في الوقت نفسه ، من «طبقات الشعراء» و«الشعر والشعراء» إلى «التيمة» و«الدخيرة» و«الخريدة» و«الدمية» . وهي على اختلاف طرقها في ترتيب مادتها لم تلتزم بمنهج معين حتى ولا الترتيب الزمني ، كمعظم كتب التاريخ العام ، وكانت تعد نوعاً من التأليف في الأدب يقصد به الإمتاع ، وينظر المؤلفات التعليمية ، مثل «الكامل» و«الأمالي» . . . ولكننا نعدها تاريخاً أدبياً لأنها تمثل البنية الأولى للتاريخ ، التي تنتمي إلى عصر التدوين . وإذا كان عصر التدوين هو المرحلة الأولى في تأسيس كل ثقافة (وهذه المؤلفات نظائر في الآداب المختلفة) ، فإنه يظل ماثلاً في المجموعات والمختارات ، وربما سميت في صناعة النشر الحديث مكتبات ، وله تأثيره في المراحل التالية . ولا يقتصر هذا التأثير على المادة الأدبية وحدها ، بل ينطوي على ما هو أهم من ذلك : أحسن الفكرة الأساسية في التاريخ الأدبي ، وهي استمرارية الثقافة ، سواء أخذت هذه الاستمرارية شكل المحافظة على المنجزات السابقة أو تسجيل المنجزات الحاضرة على أمل بقائها في المستقبل .

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن عصر التدوين قد استمر في تاريخ الثقافة العربية إلى وقت قريب جداً ، بل لعل «عقلية التدوين» لا تزال هي المسيطرة حتى الآن . أما في اللغات الأوروبية فقد انعكست المناقشات القومية على تاريخ الأدب ، فاهتم بعض مؤرخي الأدب بإبراز «الروح القومية» في إبداع الشعراء والكتاب . وهكذا أضيف إلى مفهوم استمرارية الثقافة في تاريخ الأدب مفهوم جديد وهو تميز الثقافة القومية ، وهذا ذلك إلى توسيع مجال تاريخ الأدب بحيث لم يعد مقتصرًا على الشعر والنثر الفنيين ، بل كاد يصبح اشتغاله على مختلف فروع المعرفة مقوماً أساسياً لوجوده . وعلى هذا النسق وضع بروكلمان كتابه في تاريخ الأدب العربي (وقد ظهرت طبعته الأولى في أواخر القرن الماضي) .

ومع أن فكرة وحدة الثقافة (وهي فكرة أكدها هيجل) كانت وراء هذا الجمع الذي بدا في كثير من الأحيان غير متجانس - نوعاً آخر من منتجات عصر التدوين ، يجمع بين التاريخ والفهرسة ، وبين الأدب بمعناه الخاص والأدب بمعناه التهذيبي شبه الأخلاقي - فإنها لم تكن قادرة على أن تمنح «تاريخ الأدب» صفة «العلمية» التي أخذت تتضح في معظم فروع المعرفة . وعلى العكس ، كانت محاولة البحث عن «روح فرنسية» أو «روح ألمانية» مثلاً ، في مادة أكثر تجانساً ، وهي الشعر والنثر الفنيين ، أقدر على إكساب تاريخ الأدب صورة العلم ، من حيث تحديد جهة التناول ، وإن صاحبها بالضرورة قدر من التحكم من جهة المؤلف في تحديد ماضي تلك الروح الفرنسية أو الألمانية إلخ . ، وهذا يؤدي لا محالة إلى البعد عن «الموضوعية» المنشودة . يصور سنت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) هذا لمازق العلم بين الموضوعية ووحدة التناول (التي تنطوي في هذه الحالة على نوع من التحيز في مناقشته لكتاب «تاريخ الأدب الفرنسي» لمعاصره نيسار<sup>(٨)</sup> . على أن سنت بيف ليس مشغولاً بمسألة

الأساس ، فإن ذلك لا يرجع إلى «النقد الجديد» وحده ، بل يرجع - قبل ذلك - إلى تغير المناخ الفكري والثقافي في القرن العشرين .

### (٣)

لقد أعطانا القرن التاسع عشر تاريخ أدب مركباً من عناصر متعددة : من الفكرة القومية ، ومن وحدة الثقافة ، ومن تأكيد الفردية ، ومن المذهب الوضعي ، ومن المنهج التاريخي . ولم يكن هذا المركب مؤلفاً دالماً . ومن هنا غلبت على كتب تاريخ الأدب ، بل على الأبحاث المقروءة في تاريخ الأدب ، سمة الحشد غير المتجانس ، ولا سيما أن مدلول «الأدب» نفسه لم يكن واضحاً تماماً لدى مؤرخي الأدب ، وكانت أهم صفاته عندهم أنه «تعبير» أو «مرآة» أو «انعكاس» لنفسية صاحبه ، أو لخصائص جنسه ، أو لأحوال مجتمعه ، أو لهذه الثلاثة أو بعضها معاً .

وفيما عدا هذه الفكرة الجوهرية من الأدب : أنه تعبير أو مرآة أو انعكاس ، أي صورة عن أصل ما ، لم تكن ثمة قواحد ثابتة لتاريخ الأدب تسمح بحسابه علماً بالمعنى الصحيح ، فكان ترجيح جانب الشخصية أو الجنس أو المجتمع في هذه الصورة يؤدي إلى اختلاف الطريقة والأدوات ولا سيما أن هذه الجوانب الثلاثة تمثل مفاهيم مجردة يختلف الدارسون حولها اختلافاً واسعاً . هذه هي الصورة التقليدية لتاريخ الأدب ، وقد انتقلت إلينا بمختلف ألوانها : فإذا غلب على المؤلف الاهتمام بنفسية المبدع فسيكون بالضرورة أميل إلى فلسفة من الفلسفات الفردية المثالية ، وسيتمتع في الغالب مذهباً من مذاهب التحليل النفسي (فرويد بوجه خاص) . أما إذا مال إلى فكرة الجنس متأثراً بريتان أو غيره (والتفكير العنصري شائع في الثقافة الغربية) فسيشغل كثيراً بقضية مثل «خصائص العقلية العربية أو السامية» ، وما إذا كانت تميل إلى التحليل أو التركيب أو الحسية أو التجريد ، أو كان لذلك أثر في غيب الملاحم أو التمثيليات من الأدب العربي . وسيهتم بالبحث عن أثر الوراثة البيئية أو الفارسية في شخصية أبي نواس وشعره، وعن نسب أبي تمام الذي يمكن أن يكون يونانياً ، وبذلك يصبح ميله إلى الفلسفة نتيجة متوقعة .

أما إذا كان للمجتمع التأثير الأقوى في نظر المؤرخ الأدبي فسيغوص في كتب التاريخ العام ليكشف الشذرات المتفرقة التي تكشف عن تأثير النظام القبلي في الشعر العربي في عصر ما أو قطر ما ، وربما استهواه موضوع اجتماعي كان له «انعكاس» في الأدب ، بصرف النظر عن كونه «أثر» في مجرى الأدب أو لم يؤثر ، كموضوع القيان أو الجوارى ، فافرده ببحث يدخل في التاريخ الاجتماعي أكثر منه في تاريخ الأدب . وإذا كان المؤرخ ماركسياً فسيصرف كل همه إلى البحث عن الكيفية التي تشكلت بها التيارات والفنون الأدبية داخل الصراع الطبقي ، ولن يلتفت إلى شخصية الكاتب أو ثقافته . وفي جميع الأحوال سيظل الأدب منفصلاً لا فاعلاً ، أو - كما عبر أنصار النقد الجديد - سيكون وثيقة نفسية أو اجتماعية لا أكثر ،

العالم الطبيعي في المواد ؛ وقد تتدخل قوى خارجية تفسد النموذج ؛ وهذا ما جعل تين يختار الأدب الإنجليزي بالذات ليطبق عليه قاعدته ؛ إذ وجد الجنس والبيئة يتمتعان بأكبر قدر معروف لديه من البعد عن المؤثرات الخارجية .

كان تين فيلسوفاً مادياً ، وكانت المثالية الألمانية التي سيطرت على الفكر الغربي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، ممثلة على الخصوص في كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) ثم هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) قد عاوت تحت ضربات مواطنها فويرباخ (١٨٠٤ - ١٨٧٢) الذي قرر أن الفكر يتبع الواقع وليس العكس . وفي فرنسا كان أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) يطبق هذا المبدأ نفسه ، تحت اسم «الوضعية» على الدراسات الإنسانية ، التي رأى أنها يجب أن تلتزم بالمنهج العلمي القائم على الملاحظة والتجريب ، وأطلق عليها اسم «السوسيولوجيا» (علم الاجتماع) .

ولم يلبث هذا العلم الجديد أن التحم بعلم التاريخ<sup>(١)</sup> ، الذي بلغ قمة ازدهاره في القرن التاسع عشر ؛ فلم يعد يكتفى بسرد الأحداث الماضية ، بل راح يطور أدواته في التنقيب عن المصادر ونقدها ، ثم استخلاص الوقائع ، والربط بين الأسباب والنتائج ، على هدى من القوانين الاجتماعية . وأصبح من المبادئ المسلم بها في ثقافة العصر أنك لكي تفهم شيئاً ما يجب عليك أولاً أن تبحث عن تاريخه .

وخرج تاريخ الأدب - بالتبع - من طور التراجم والمختارات إلى طور التأليف العلمي ، ومن مرحلة الجمع الشامل لمختلف فروع المعرفة تحت اسم «الأدب» إلى الدراسة المبهجة لطائفة معينة من التراث المكتوب ، هي تلك الكتابات التي تقرأ لما فيها من متعة ، بصرف النظر عن فائدتها العلمية . وقد يلحق بهذه الكتابات ما يفسرها أو يضيء بعض جوانبها ، مثل المؤلفات الفلسفية أو التاريخية . فالغرض من «تاريخ الأدب» هو التعرف إلى الأهمال الأدبية أو بالأحرى التعرف إلى شخصيات الأدباء في أعمالهم ، بحياد تام وموضوعية كاملة ، كما هو شأن التاريخ العام الذي أصبح علماً موضوعياً ، الغرض منه رسم صورة دقيقة للماضى ، وربط أجزائه بعضها ببعض ربطاً منطقياً ، مهما يكن رأينا في ذلك الماضى . والتعرف كلمة واسعة ؛ فانت لا تعرف إلى شخصية ما إن لم تسر أغوارها ، ولن تسر أغوارها إن اكتفيت بقراءة أعمالها دون البحث عن دوافع هذه الأعمال وأهدافها في حياة الكاتب نفسه ، وعن خلفياتها في التراث ، وعلاقتها بثقافة العصر ، ودورها في الحياة السياسية والاجتماعية . وإذن فلا بد أن يظل تاريخ الأدب وثيق الصلة بالأصل وهو التاريخ العام .

هذا عرض مجمل لأهم العوامل التي أثرت في نشأة تاريخ الأدب ، يظهر منه أن هذا العلم لم يكن بريئاً من تأثير التيارات الفكرية التي صاحبت تلك النشأة ؛ فهو وليد القرن التاسع عشر ، وصورة من فكره ، وإذا كان قد رُحِز عن مكانته حوالى منتصف هذا القرن ، وإذا كانت قضيته تطرح اليوم لإعادة تشكيله من

سوى واقعة جديدة نصيفها إلى مجموعة من الوقائع الحاضرة ، وفي استطاعتنا أن نستغنى عنها بغيرها وغيرها .

إن لانسون يحاول في الحقيقة أن يستحوذ على النقد الأدبي ، أو أن «يستقله» من الانطباعية . ولكنه — من جهة — يحجز عن إدماجه في تاريخ الأدب ، ومن جهة أخرى لا يقدم إلى الناقد أساساً نظرياً ولا نهجاً عملياً لإعطاء استجابته الشخصية قيمة موضوعية .

وهكذا يظل النقد الأدبي قلقل في ضيافة تاريخ الأدب ، ونراه في مئات الرسائل الجامعية عندنا محسوساً مشوهاً ، لا هو نقد ولا هو تاريخ ، في حين ينحصر «تاريخ الأدب» عند ممارسته الأسماء (إن لم يفر إلى التاريخ الاجتماعي) في تحقيق الوقائع الخارجية المتصلة بالنصوص الأدبية : أي النصوص نفسها ، وملابسها الزمانية والمكانية ، وعلاقاتها الصريحة بعضها ببعض ، أي ما يسميه الدارسون الإنجليز Scholarship . وقد استغل النقد الأدبي في الغرب بصياغة نظريته ومنهجه ، وتلقى إسهامات مهمة من مختلف العلوم ، ابتداء من علم النفس في «أصول النقد الأدبي» لـ أ. أ. ريتشاردز (١٩٢٤) إلى علم اللغة الحديث في الدراسات السيميولوجية المعاصرة . وتراجع تاريخ الأدب في الجامعات وفي الثقافة العامة . ولا شك أن اختلاف المكونات التي صبت فيه ، وانظاره إلى نظرية خاصة به ، أبقاه في صورة بدائية من صور العلم : تأليف مجمع من مواد يطلق عليها اسم واحد ، لا تعتمد على منطق ، ولا ترتبط إلا برباط خارجي ، زمني أو مكاني .

وقد كشف النقد الجديد ، بمنهجه الواضحة ، عن حوار تاريخ الأدب ، ولكنه لم يستطع أن يلقى وظيفته ، كما رأينا في المقالات التي عرضناها في مستهل هذا البحث ، وقد حاولت أن ترسي قواعد منهجية لتاريخ الأدب أيضاً ، متحررة من الفلسفات الوضعية التي صاحبت نشأته وأثرت في تكوينه تأثيراً صريحاً أو ضمنياً ، مستبدلة بها فلسفة الظواهر ، وهي أساساً فلسفة معرفية وتفسيرية ، أي أنها متصلة اتصالاً وثيقاً بالقضية الكبرى في تاريخ الأدب ، قضية «الوقائع» الأدبية .

ولكننا — من وجهة نظرنا — نجد في هذه المحاولات المعاصرة لبحث تاريخ الأدب نقصاً واضحاً : وهو أن وظيفة تاريخ الأدب لا تطرح فيها على الإطلاق ، فكلامهم عن المنهج تابع كله من النقد الجديد أو من السيميولوجيا ، أي أنه مازال يدور حول أدبية الأدب أو لغة الأدب (أو لغاته) . نعم إن في مقالة باوس — وهو واضح التأثير بالماركسية — مكاناً لدور الأدب في تغير المجتمع ، وهو بذلك يجاوز النقاد الماركسيين الأكثر تحملاً (مثل لوكاتش وجولدمان) ، الذين لا يرون في الشكل الفني إلا انعكاساً للأوضاع الاقتصادية . ولكن الكلام عن وظيفة الأدب شيء ، والكلام عن وظيفة تاريخ الأدب شيء آخر . هناك فرق — ولا شك — بين القول بأن الشكل الفني صادر عن إيديولوجيا معينة لطبقة أو فئة اجتماعية ، والقول بأن الشكل الفني يتغير بغير إيديولوجيا اجتماعية معينة . ولكن لماذا وجد الشكل الفني أصلاً ؟ ما وظيفته ؟ إن هذا السؤال قائم بالنسبة

ومن ثم يصبح تاريخ الأدب الذي أراد أن يكون علماً وصفاً أو وضماً قائماً على الملاحظة ، نوعاً من الكتابات النفسية أو الاجتماعية ، لا يلتزم بطرق البحث في علم النفس أو علم الاجتماع وتتنوع أشكاله ومجاهاته إلى حد بعيد جداً ، تنوعاً لا يكسبه ثراء بل يزيده فوضى ، لأنه يتناقض مع وحدة المنهج وفما سكه ، كما يظهر من المقارنة بينه وبين العلوم الطبيعية التي حاول أن يقتبس منهجه منها .

ولكن يبقى تاريخ الأدب «أدبياً» بصورة ما ، فتح باباً للأحكام اللوقية المجردة . وقد اتخذ لانسون ، حميد أساتذة تاريخ الأدب طوال النصف الأول من هذا القرن ، موقفاً غامضاً ومتردداً من قضية «الدوق» . إنه يعترف أولاً بفائدة «النقد التأثري» (الانطباعي) لمؤرخ الأدب ، بوصفه وثيقة تضاف إلى الوثائق التي يستخدمها . وهو هنا ملتزم بموقف الجهاد الموضوعية الذي يتفق مع الطموح العلمي للمؤرخ . ولكنه يعود فيعترف بأن ثمة فرقاً بين «الوقائع» التي يتعامل معها التاريخ الخالص وتلك التي يتعامل معها مؤرخ الأدب .

فالوقائع الأدبية هي «الخصائص الحسية والفنية التي تميز المؤلفات الأدبية» ، وهذه لا نستطيع دراستها دون أن نحرك قلبنا وخيالنا وفوقنا ، ومن ثم «يستحيل علينا أن ننحى طريقة استجابتنا الشخصية ، كما أنه من الخطر أن نحفظ بها»<sup>(١١)</sup> . والمخرج من هذا المأزق ، عند لانسون ، يتألف من شقين : أن يحدد المؤرخ الأدبي من انطباعاته وردود أفعاله التي ترجع إلى مزاجه الخاص ومعتقداته الشخصية ، بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابه تحليل موضوعياً ، ولا يجعل لهذه الانطباعات امتيازاً خاصاً على سائر الانطباعات التي تركها الكتاب في الماضي ولا يزال يتركها في الحاضر : «إن اهتزازات نفسي ستصهر مع غير الاهتزازات التي ولدتها كتابا (الأفكار) لباسكال أو (إميل) لجان جاك روسو عند الإنسانية المتحضرة منذ نشرهما ، ومن انسجامها الكل المله بالنشاز سيكون مانسجه تأثير الكتاب»<sup>(١٢)</sup> .

ولكننا نلاحظ أن الشقين لا يائلفان ، وأن أحدهما لا يقدم إجابة مقنعة عن مشكلة الاستجابة الشخصية وضرورها في الدراسة الأدبية من ناحية ، ومناخاتها للموضوعية العلمية من ناحية أخرى . فاما الشق الأول فهو لا ينفي الاستجابة الشخصية ، وإنما يرقبها ويصنّجها (وسيكون الظواهريون أقرب إلى الدقة حين يصفون عملية الفهم بتداخل الأفاق ، وتكشف الدراسات النفسية التجريبية عن دور الفهم في التلوق الفني) ، وبذلك تبقى هي العامل الأساسي في استقبال الأعمال الأدبية ، وتظل — بحكم اعتمادها على الوجدان والحيال — نشاطاً إبداعياً متمماً لعمل المنشئ ، ولا وجود للعمل الأدبي بدونه ، أي أنها لن تكون عملاً علمياً وإن استندت إلى العلم ، والتزمت بقواعد الفهم ، ولم تقنع بالانطباع الذاتي السريع . وأما الشق الثاني ففيه نوع مغالطة : فإذا كان فرضنا هو معرفة وتأثير الكتاب بطريقة موضوعية فاستجابتنا الشخصية ليست لها حتى هذه القيمة النسبية التي ينسبها إليها لانسون . إنها لن تكون

مسيرتها الطويلة من السهء إلى الأرض متحدة الخرافات الدينية أولاً (كوبرنيكس - جاليليو) ، وبذلك تحرر العقل الإنسان ليكشف - بواسطة التجارب المحسوسة - أسرار عالمه القريب ويسخرها لخدمته (لوك) . وبدا كل ما في الكون - حتى الإنسان نفسه - قابلاً للتفسير بوسائل العلم الطبيعي . فصر داروين اختلاف الصفات بين الأنواع في المملكة الحيوانية (وعمل رأسها الإنسان) باختلاف الظروف المادية وبقاء الأصلح . وفسر ماركس تاريخ المجتمعات بتطور وسائل الإنتاج .

وكان نشوء علم النفس وتطوره السريع دليلاً كافياً على أن الإنسان لم يعد يهاب التفنن في أحقق أمثاله ، وإخضاع كل شيء في حياته الشعورية - حتى الأحلام - لمنطق العلم .

لا جرم تباعد الإنسان بفكره عن الفلسفة الأولى (الميتافيزيقا) كما تباعد عن الدين . واستمر هذا الحال إلى بدايات القرن العشرين ، ثم كان التغير تدريجياً وبطيئاً ، حتى إنه لم يتضح إلا منذ وقت قريب جداً ، حين أخذ الإنسان يفتش في ذاكرته الحضارية من جديد .

ولكننا قبل أن نحاول التعرف إلى هذا الطور الجديد ، نتساءل : ما بالنا نتحدث عن تاريخ الفكر ، مع أننا لا نريد إلا تاريخ الأدب ؟ السنا بذلك نفقد تاريخ الأدب خصوصيته ، ونسلمه إلى علم آخر ، كما سلمه البعض إلى التاريخ الاجتماعي ؟ ألم يكن تعريفنا لتاريخ الأدب بأنه الذاكرة الحضارية للإنسان خروجاً من الدقة الواجبة في كل تعريف ؟ المعنى المقصود من الذاكرة الحضارية هو التجارب المتراكمة في الكيان النفسي للإنسان - فرداً وجماعة - منذ وجد في الأرض وأخذ في تغيير ظروف حياته على سطحها . هذه التجارب ليست هي نصوص الإيمان ولا شعائر العبادة ولا قوانين العلم ، ولكنها ما يكون قبل ذلك وما يكون بعده . هي الدوافع وهي الآثار . وهي في مجموعها موقف من الوجود يشترك فيه الوجدان والإدراك والإرادة . ومن ثم فهي ليست فكراً محضاً ، وما قدمنا عن «الحساب الختامي» للذاكرة الحضارية حول نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ليس عرضاً خلاصة الفكر في تلك الحقبة ، وإن جاز أن يظن كذلك (وفي هذه الحالة يكون عملاً شديداً الجسارة شديداً الإخلال إلى درجة غير معقولة) ، ولكنه محاولة لتصوير ذلك الموقف من الوجود . وعليها الآن أن ننظر كيف وقع التغيير ، وفي أي اتجاه .

لقد بدأ التغيير - مرة أخرى - من السهء . بدأ فكر جديد من محاولة حل لغز الكون ، كما حدث في أيام كوبرنيكس وجاليليو ، وكما حدث ويحدث في كل حركة فكرية مهمة . ولم تكن البداية هذه المرة أيضاً توحى بأن الاكتشاف العلمية الجديدة سيكون لها تأثير هائل في حياة البشر . إن نظرية النسبية هي أساساً نظرية رياضية صبحت مفهومنا للزمن وغيرت كثيراً في علم الفلك ، ولكنها فتحت الباب أيضاً لاكتشافات مهمة عن تركيب المادة ، ولم تلبث أن أدت إلى اختراع القنبلة الذرية . ولا بأس بأن نكرر هنا أننا لا نتحدث عن قوانين العلم بل عن دوافعها وآثارها . وهل يعقل

إلى الطرفين معاً . فبالنسبة إلى الفريق الأول نقول : ليس من المحتم أن تعبر الإيديولوجيا (ومن ثم الطبقة أو الفئة الاجتماعية) عن نفسها من خلال الفن . وبالنسبة إلى الفريق الثاني نقول : هل تعدون الشكل الفني ، مهما يكن تصوركم له (الاختراع - المجاز - النظام ، أو - بتفصيل أكبر : التوازي والتقابل - الابتكار والمفاجأة والإشباع والتغريب) قيمة نهائية ، أي لا علاقة لها بغيرها من القيم ؟ ففهم اعتراضكم على التفسير الجمالي الخالص للأدب ؟

فالاغراض العلمية على التفسير الجمالي الخالص - بعيداً عن الإيديولوجيات - هو أنه يتناقض مع مبدأ الوحدة ، وهو مسلمة فكرية . ومثل هذا الاعتراض لا يقلل من قيمة اللغة والأسلوب في الأدب إبداعاً ونقداً ، ولكنه يجعل التحليل الأسلوبى عملاً إجرائياً مستنداً إلى نظرية الأسلوب التي هي فرع من أصول النقد ، والمرجع النهائي لأصول النقد نظرية في القيمة ، وعندها يتحقق مبدأ الوحدة . هل أن معرفة وظيفة الأسلوب أو الشكل في الأدب ، ووظيفة الأدب من حيث هو نشاط إنسان ، هي أساس نظرية في القيمة ، لا يجب عن هذا السؤال : ما وظيفة تاريخ الأدب ؟ لماذا وجد ؟ فليس ثمة ما يمنع ، لا عقلاً ولا عادة ، أن يوجد في جيل ما شعراء وقصاصون دون أن يهتم هذا الجيل بما وجد قبله من الشعر والفنصص .

## « ٤ »

ربما كنا نحن بخلفيتنا الثقافية العربية ونظرتنا الإجمالية (ولا نقول الجامعة أو الشاملة - ومن يقدر أن يدعي ذلك ؟) إلى الثقافة الغربية أحوج إلى طرح السؤال الأساسي عن وظيفة تاريخ الأدب . وقد رأينا أن تاريخ الأدب له «تاريخ» سابق على تاريخه «العلمي» في القرن التاسع عشر ، حتى كأن تاريخه مصاحب لوجود الإنسان نفسه ، وجزء من تاريخه ، إن لم يكن شرطاً لوجود الإنسان . فهاذا يعني تاريخ الأدب إن لم يكن معناه الذاكرة الحضارية للإنسان ؟ هكذا كان في أبسط صوره ، وهكذا يمكن أن يكون حتى حين تسقط عنه كل دروه التي أراد أن يمشي بها بين فيالق العلم الحديث ، ولكنه لا يمكن أن ينقطع عن الوجود ، بالمعنى الحقيقي للوجود ، إلا كما يمكن أن يفقد الفرد ذاكرته .

وإذن فلنقدم فرضاً : أن وفاته الحقة اليوم قد تعني أن الإنسان أخذ بعيد النظر في ذاكرته الحضارية ، وأن الحساب الختامي اختلف عن ذلك الذي قدمه أوجست كونت قبل قرن ونصف قرن تقريباً . فحين قدم كونت حسابه الختامي (الأسطورة - الفلسفة - العلم) وتنبأ - بناء على هذا التقييم المتفائل - بعصر ديفي جديد ، يؤمن بالإنسانية ولا يؤمن بقوة غيبية فوق الإنسان ، كان - على كل حال - أكثر ثقة بقدرة الفكر من هيجل المثالي ، الذي لم يستطع أن يتنبأ بشيء ، لأن فلسفته كانت في الحقيقة تبريرة محضة . ولكن كونت كان أشبه بمحدث الفنى ، الذي يظن أنه ملك العالم لأنه استحوذ على شيء من المادة . كانت العلوم الطبيعية قد بدأت

يلمسه بيديه لقد جعله العلم المتقدم أكثر استعداداً لتقبل الدين (ويديهي أنه لن يفهمه كما كان يفهمه أسلافه) . إن المراقب (المعايد) لابد أن يسجل ظاهرة عودة الدين كقوة مؤثرة في المجتمعات المعاصرة في الشرق والغرب ، كما يسجل بجانبها ظاهرة أخرى مهمة ، هي انتشار لون معين من القصص «العلمي» يصور إنسان المستقبل (وقد يدل منه إنسان قادم من كوكب آخر) كأننا نمتاز بطاقة هائلة حتى كأنه طاقة صرف ، لا يعرف الوظائف الجسمية التي يقوم بها الإنسان العادي ، ولا يحتاج إليها ، فكانه من آلهة الأساطير . وهذا اللون من الإبداع المعاصر ، الذي يأمل معظمه من أمريكا ، ينسب هذه المعجزات كلها إلى التكنولوجيا ، وينسى - هذا الشاذ النادر منه - أن التكنولوجيا يمكن أيضاً أن تدمر الجنس البشري كله فلا يبقى حتى يصنع هذه الأحاجيب أو يشاهدها .

على تاريخ الأدب اليوم أن يجلو ذاكرة البشرية منذ فجر التاريخ إلى اللحظة الحاضرة ، ومدارها الكونية المبدعة التي عبرت عنها الآية الأولى في إنجيل يوحنا «في البدء كانت الكلمة» وقول الله في قرآنه المجيد : «إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون» ، ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرها قالتا أتينا طائعين» .

الكلمة المبدعة هي أول الوجود كما يصوره الدين ، وأول الحضارة كما تصورهما الأنثروبولوجيا أيضاً إنها الكلمة المبدعة التي نطق بها الساحر والكاهن قبل أن ينزل وحى السماء . وصواء على الإنسان اليوم أن يكون مؤمناً بدين من الأديان المعروفة ، أو مؤمناً بقوة غامضة قد يتردد في أن يعطيها اسم الله ، أو ملحداً لا يجد لله مكاناً في حياته أو فكره أو شعوره ولكنه يعلم أن في الكون طاقة لا يتصور مداها، وأن القدر الذي امتلكه من هذه الطاقة يمكن أن ينسف الكوكب الذي نعيش عليه - فهو في كل حال قد يفكر في نوع آخر من الطاقة : طاقة الكلمات على بعث إرادة الإنسان . وهنا يكون عليه أن يسترجع تاريخ اللغة المبدعة في بناء حضارة الإنسان ، ليكتشف هذا النوع الآخر من الطاقة ، ويستخدمه فيحسن استخدامه .

وهنا يلتقي الإبداع بتاريخ الإبداع ، كما يلتقي الإبداع الفردي بالإبداع الجماعي ، وإبداع المنشئ بإبداع المتلقي ، في مبدأ إنسان واحد ، ولا يعود من الممكن أن نتحدث عن الإبداع والنقد وتاريخ الأدب كما لو كانت أشياء متنافرة أو متعارضة . فالكلمة المبدعة في كل العصور مادة لفظية مشحونة بالطاقة ، تنتظر قارئاً ليفجرها . وقبل أن يصبح الأدب مؤسسة اجتماعية عهاها الكتاب كانت طاقة الكلمة تنفجر بلا عناء حين تغنى في حلبة الرقص الشعائري ، فتصهر الجماهير في كيان واحد ، وتذهب هذا الكيان في القوة الكونية التي تسرى في كل شيء . فتاريخ الأدب اليوم يبدأ من الأسطورة . تاريخ الأدب اليوم تاريخ إنسان . كم تبدو تواريخ الأدب القومية مضحكة وكم يبدو الأدب المقارن ترفيقاً ! لقد صنع تاريخ الأدب في مرحلته السابقة كل ما يحتاج إليه من أدوات البحث ، ولكنه كان

أن نتحدث عن نظرية النسبية بما هي نظرية رياضية أو طبيعية ، وقد قيل إن الذين يفهمونها حقاً هم قلة من علماء الطبيعة والرياضة ؟ ولكننا نسترجع بعض المعلومات التي يعرفها المثقف العادي ويدرستها الطالب في المدرسة الثانوية ، لأنها - في ظننا - غيرت عما نسميه الذاكرة الحضارية ، مثل ما غيرت من علم الطبيعة أو علم الفلك نذكر بالمعادلة المشهورة عن العلاقة بين الطاقة والكتلة (الطاقة تساوي الكتلة في مربع سرعة الضوء) وقد نشرها أينشتاين ضمن القسم الأول من نظريته سنة ١٩٠٥ . وكان الجديد في هذه المعادلة هو الربط بين المادة والطاقة ، فقد كان الثابت في وحى الإنسان أنها مختلفان بل متعارضان . تصور الفلاسفة الأوائل أن العالم قديم ولكن لابد له من محرك أول . وقرر علماء الطبيعة المتقدمون مبدأين : مبدأ بقاء المادة (المادة لا تفتنى) ومبدأ بقاء الطاقة . وكانت العلاقة بين المادة والطاقة لا تعدو إمكان الحصول على الطاقة من أنواع من المادة بطريقة كيميائية ، أي بتغيير في تركيب المادة بالإحراق مثلاً . أما بعد أينشتاين فقد بدا أن العلاقة بينهما أوثق من ذلك ، ونشط البحث في ظاهرة الإشعاع وما يحدث لجزيئات المادة التي تنفصل عنها بطريقة طبيعية . واستمرت التجارب على هذه الجزيئات حتى انتهت إلى ما نعرفه من تحطيم الذرة ، وهو ما يعنى تحويلها إلى طاقة .

وإذا كان علماء الطبيعة يقولون اليوم إننا نستطيع أن نسمى أجزاء الذرة (من إلكترونات وبروتونات ونيوترونات أو كواركات) جسيمات كما نستطيع أن نسميها موجات ، بحسب رؤية العالم لها ، فهل يبقى ثمة - في نظر الإنسان العادي - حد فاصل بين المادة والطاقة ؟ وقد يسأل هذا الإنسان نفسه : أيها الأصل : المادة أم الطاقة ؟ وربما يجد الإنسان نفسه مهالاً إلى هذا القرض الأخير ، مادامت المادة كلها مكونة من ذرات ، والذرات مكونة من جسيمات يمكننا أن نعددها موجات ، والجسيمات أو الموجات يمكن أن تتحول إلى طاقة محضة . فالمادة ، أو ما تعودنا أن نسميه مادة ، لم يتغير تركيبها (كما في التغيرات الكيميائية) كي تصبح طاقة ، ولكنها تفككت بنفسها ، أو حطمت بطريقة صناعية ، فإذا هي طاقة . وإذن فالقول بأن الكون عبارة عن طاقة ، وإن المادة إن هي إلا طاقة في حالة سكون أو جمود ، أول من القول بأنه مادة، بأن الطاقة (ومن ثم الفكر والإرادة) صفة من صفات المادة . وإذا سلمنا بأن مجموع المادة والطاقة واحد ، فما يوجد في الحالتين معاً أولى بأن يكون هو الأصل مما يوجد في حالة دون الأخرى . إن العلم الطبيعي محايد ولا يعرف التسرع ، ومهما تغيرت طرقه فهو لا يثبت في النهاية إلا ما ثبت بالتجربة ، ويبقى بعد ذلك كم هائل من الأسئلة التي لا يجيب عنها ، ولكنه يستمر في بحثها. أما الذاكرة الحضارية للإنسان فليست محايدة أبداً ، فهي تميل مرة إلى هذا الجانب ومرة إلى ذاك . وربما لهذا السبب لا يمكن أن يصبح تاريخ الأدب ، في يوم من الأيام ، علماً منضبطاً كالعلوم الطبيعية .

والإنسان في أواخر القرن العشرين لم يعد هو الإنسان في أواخر القرن التاسع عشر ، ذلك الذي لم يكن يؤمن إلا بما يراه بعينه أو



إنسانية معاصرة . ويستوى في ذلك أن يكون الأدب شرقياً أو غربياً ، قديماً أو حديثاً . ولا يزال المجال واسعاً ، في تاريخ الأدب هذا ، للأبحاث المفردة التي يحبها الأكاديميون . ولا يزال للأدب المقارن مجاله ، كما أن للأدب المحلي أيضاً مجالها ، بل إن هذه الروافد كلها ستكتسب مزيداً من الثراء لأنها لن تعالج على أنها مكملات للأدب القومية بل على أنها تعبيرات متعددة ومتنوعة من إنسانية واحدة . وسنظل نسميها تاريخ أدب ولا نسميها نقد أدبي ، لأنها تبحث عن أسطورة جماعية ولا تبحث عن أسطورة كاتب معين ، ولا تفجر الكلمة المبدعة بعملية القراءة ، ولكنها تتأمل حركة الإبداع البشري في العالم .

وستكون أمام تاريخ الأدب هذا مشكلات كثيرة تنتظر أن يحلها : فإذا كان من الأقوال الشائعة الآن أن الأدب بدأ بالأسطورة أو بدأ بالأغنية فيجب أن نبحث عن العلاقة التاريخية بين الأسطورة والأغنية . ثم يجب أن نطرح قضية أخرى أهم وأهم : أن الأدب يبدأ من الأسطورة ومن الأغنية ، بمعنى أن كل عمل أدبي - مهما يكن عصره - ناشئ من بذرة أسطورية أو غنائية . وإن صح هذا القول فيجب أن نسأل : كيف تطورت الأسطورة وكيف تطورت الأغنية ، وكيف وجدت الأشكال أو الأنواع من البذرة الأولى ، من «الموضوع» و«النوع» مجتمعين أو منفردين وبين الأراضع الاجتماعية ؟ هذه الأسئلة ، ومثلها كثير ، لا يمكن أن نحل إلا في إطار تاريخ الأدب ، لا في إطار النقد الأدبي ، لأن مدارها على العلاقة بين الإنسان ، صانع الحضارة بالكلمة المبدعة ، وبين عالمه الذي لم يكن كله من صنعه ، ولم يكن كله من حاضره ، ولكنه يقبله حاضراً وماضياً ، ليميد تشكيله حاضراً ومستقبلاً .

يبحث عن أشياء صغيرة . وصحيح أن العالم مكون من أشياء صغيرة ولكنها تظل بلا معنى إلى أن توحد بينها فكرة . والفكرة موجودة الآن ، ولكنها حروف متناثرة بين الأنثروبولوجيا والتاريخ والنقد الأدبي . فنحن هنا لا نأثّر بجديد ، ولكننا نجتمع الحروف ونصنفها في أماكنها لتكون جملة مفيدة .

وإذا كنا نقول إن تاريخ الأدب هو الذاكرة الحضارية فلا يمكن أن نكون حقيقة هذه الذاكرة قد غابت عن ألمع العقول في عصرنا . إن تفسير الأساطير عند سترابوس ، وفورة التاريخ عند توينبي ، والتفسير الأسطوري للأدب عند نورثروب فرى ، كلها دلائل على أن الإنسان ، لأول مرة في تاريخه على سطح هذا الكوكب ، يقف متأملاً تاريخه كله ، متجلبلاً تاريخه كله ، مدركاً في ساحة الخطر أنه لم يملك على مدى هذا التاريخ قوة أعظم ولا أجد ولا أرشد من الكلمة المبدعة

هل أن تاريخ الأدب هذا لا يمكن أن يتخذ صورته المرجوة في جيل واحد . ونحن هنا نبحث في المنهج ولا نخطط لكتاب . تاريخ الأدب هذا يجب أن يستند إلى حركة نشيطة في الترجمة ، أنشط مما نعرفه الآن ، حتى في اللغات العالمية الكبرى . وأهم من ذلك أنه يحتاج إلى مؤرخين أدباء ذوي نزعة إنسانية وثقافة موسوعية ، إلى جانب محرسهم بالمنهج التاريخي في فحص الوقائع . وهؤلاء ما هادوا قليلين في الوقت الحاضر ، وستفرز منهم طبيعة العصر أعداداً أكبر . وليس المهم أن نحصل على كتاب أو عشرين أو مائة في تاريخ الأدب العالمي ، فهناك بالفعل كتب من هذا النوع . وهناك دور نشر عالمية أصدرت أو مازالت تصدر مجلدات شاملة لتواريخ مختلف الأدب . ولكن مجموع هذه نواحيخ لأدب قومية - مهما كثرت - لا يصنع تاريخاً للأدب بما هو نشاط إنساني . وعلى العكس : يمكن أن يكتب تاريخ أدب قومي ما ، أو تاريخ أدب لغة ما ، بروح

## الهوامش

Literary History- Winter 1977).

Northrop. Frye: *Literary History*, (Literary History, Winter 1981). (٧)

Sainte - Beuve: D. Nisard: *Histoire de la littérature Française* (Couseries de lundi: T. XV) (٨)

H. Taine: *Histoire de la littérature Anglaise*. T.I, p. XLII (Paris, Hachette 1866) (٩)

(١٠) انظر : المدخل إلى الدراسات التاريخية ، تأليف لاسلوا وسنيروس ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ضمن كتابه «النقد التاريخي» في مواضيع متفرقة .

(١١) لانسون : منهج البحث في الأدب ، ملحق بكتاب «النقد المنهجي عند العرب» لعماد منصور . (القاهرة ١٩٦٩) ص ٤٠٧ - ٤٠٨ .

(١٢) المرجع نفسه ص ٤١١ - ٤١٢ .

New Literary (University of Virginia) (١)

Hans Robert Jauss: *Literary History as a Challenge To Literary Theory*. (٢)

وهو ترجمة لفصلين من كتاب :

*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* .

Schaft ، وقد طبع في كونستانس سنة ١٩٦٩ .

(٣) انظر الفصل التاسع وعنوانه الأدب والمجتمع ، هامش ١٣ و ١٤ .

(٤) لا أرى سبباً مقبولاً لهذا ، ولو أن يادوس يستشهد برأي لربنه ولك في مقالة قدمته له (١٩٣٦) خلاصته أن تأثير العمل الفني لا يمكن تقديره بالوسائل التجريبية . وقد أفتت من أبحاث علم النفس التحريص في هذا الموضوع في كتاب «دائرة الإبداع» (ص ١٥٧ - ١٦٧) .

(٥) من العلاقة بين اللغة والقول في علم اللغة الحديث انظر :

شكري محمد عباد : اللغة والإبداع ، ص ٤١ - ٤٢ .

(٦)

Leon J. Goldstein: *Literary History as History*, (New



# جدلية الإبداع / والموقف النقدي

عز الدين إسماعيل

- ١ -

إن فاعلية الواقع إذن لا تتحقق إلا عند ما تصطدم بها فاعلية المبدع . عند ذلك تتكشف للمبدع حقائق هذا الواقع الجوهرية ، التي تتجاوز الجزئى والفردى واليومي ، والتي تحفز طاقته الإبداعية على النشاط واستكشاف الشكل أو الأشكال الفنية الملائمة .

الواقع إذن كالمبدع ، كلاهما ينطوى على إمكانيات ، وكلاهما ولود ؛ ولكن الولادة - التي هي إبداع - لا تتحقق إلا نتيجة الصدام والتلاحم بينهما . وأما حقبة من الزمن ، حتى تلك التي يقال عنها إن المجتمع فيها يعانى من الركود أو الجمود ، أو تسوده عناصر الإحباط ، إنما تنطوى على قابلية لأن تتحرك وتحرك . والمهم هو أن يكون المبدع على وعى بجوهر عمله ، الذى يقوم على الجدل مع واقعه ؛ على الاتصال به والانفصال عنه في وقت واحد .

إن قسوة الواقع إذ تكون أحيانا مدهاة لرفضه من قبل الفنان - فضلا عن غيره من الناس - لا تكون بالضرورة مدهاة لانعزال الفنان المبدع أو انطوائه على نفسه ؛ فقد صار من الأمور البالغة الوضوح - كما يقرر روتبارت - « أن النشاط الإبداعي غالبا ما يستمد مادته من خلال أشد الظروف البيئية قسوة ، أو على الرغم من هذه القسوة . وهناك عدد كبير من الكتاب المبدعين على وجه الخصوص ، الذين تفصحوا في أشد الظروف إثارة للكآبة ، أمثال سرفانتيس ، وشارل بودلير ، وإزرا باوند ، كما لو كانوا ينتقمون من خلال آفاق العقل غير المحدودة ، التي تستجمع من أجل الهروب من كآبة الواقع »<sup>(١)</sup> . إن هؤلاء الكتاب بقدر انهماكهم في واقعهم ( وإلا لما أدركوا ما فيه من تعاسات ) يكون انفصالهم عنه ، ورغبتهم في تغييره . والانعماك في الواقع يحقق البعد الآن ، والرغبة في التغيير هي في أساسها توجه إلى المستقبل . وهكذا

يبدل الكتاب الكبار جهودا من أجل فهم الواقع الذى يمشون فيه ، ومن أجل استشراف المستقبل ، وأى جهد فيه إنما يناد به هذان البعدان في وقت واحد : البعد الآن والبعد الاستشرافي . وفى وسعنا - بل من واجبنا - أن نقف على كشف هؤلاء الكتاب ، التي هي ثمرة لذلك الجهد . إن هذه الكشف - حين نخرج إلى الوجود - تعيننا على فهم الحقيقة الفنية ، لا على المستوى التجريدى ، بل في السياق التاريخي للأدب والفن بعامة ، وفي سياق تطور أشكال التفكير الفني ، وفي سياق الأنساق الفنية المتتابعة . وفهم الحقيقة الفنية في الأطر المختلفة لهذه السياقات هو ما يمكننا من الوقوف على أشكال الجدل بين الأعمال الفنية وهذه السياقات .

وهنا يطرح السؤال التقليدي نفسه : هل هناك عصور إبداع وعصور تخلف ؟ وقد طرح هذا السؤال على تاريخنا الفكرى والأدب ، واستقر زمنا طويلا ذلك التصور الذى عزا بضعة قرون من هذا التاريخ إلى التخلف . ولا شك في أن هذا التصور لم يكن نتيجة تحليل دقيق للعلاقة الجدلية بين الإبداع والواقع . فاهتمام التاريخ في ذاته ينطوى على غفلة عن حقيقة أن الواقع لا يتكلم إلا من خلال المبدع ، وأن المبدع هو الذى يصنع التاريخ ويحدد معالنه . وعندما تلوح لنا حقيقة من التاريخ - من الناحية الإبداعية - بيضاء أو كالبياض ، فإن الأمر يقتضى عندئذ النظر في علاقة المبدع بواقعه في خلال هذه الحقبة . وسينضح لنا عندئذ أن هذه العلاقة لم تكن علاقة تفاعل خلاق ، بل كانت علاقة « لا مبالاة » بما يجرى في هذا الواقع ، ومن ثم لم تبرز محاولات إبداعية جادة لتفهم جوهر ذلك الواقع ، فضلا عن التسليح برؤية منفتحة ، تعين المبدع على التغلغل في واقعه ، وتحدى معطيات زمنه .

لثراث ما بقدر ما هو صانع لتتاج يجاوز ذلك التراث . . . أى أنه آخر الأمر يجاوز نفسه» (٤).

فالتراث إذن عنصر فاعل في تكوين المبدع ، لكن الجدول بين المبدع والتراث يتولد عنه نتاج جديد ما يلبث أن يصبح تراثا ، وهكذا في حركة متصلة . فهذا التراث الجديد ليس هو ذلك التراث المترسب في أحماق المبدع ، والمشكل لوعيه وقدرته على إدراك الأشياء ، ولكنه شيء يتصل به ويختلف عنه ويتقدم عليه . وتتضح جدلية هذه العلاقة عندما نتمثلها في البنية الزمنية : فالتراث يقابل في هذه البنية الماضي ، على نحو ما أوضحنا ؛ وهذا الماضي غير منقطع ، بل هو ممتد ومحدد للحاضر ، الذى يمثل في تلك العلاقة العالم والفنان . أما ما يبدعه العالم والفنان من نتاج فإنه يتجه إلى المستقبل وينتمى إليه ؛ ومن ثم فهو مجاوز للتراث بوصفه ماضيا ، ومجاوز له في شخص المبدع بوصفه حاضرا . وفي ضوء هذا التحليل يمكننا أن نفهم على أساس واضح ومحدد ما يقال أحيانا من أن المبدع « يتفوق » على نفسه في كل مرة يبدع فيها عملا جديدا ؛ ذلك بأنه لا ينسخ نفسه ، أى لا يقدم إلينا صورة مطابقة لما هو عليه في اللحظة الآتية التى يعيشها محملا بترائه ، بل يقدم صورة جديدة يكون هو أول من يشعر بجديتها .

### - ٣ -

نحدثنا عن الجدول بين المبدع وواقعه ، وبينه وبين تراثه ، وأخيرا بينه وبين نفسه ، وكان مفهوم المبدع - فضلا عن مفهوم الإبداع - شديد الوضوح لدينا . لكن الحقيقة أننا لم نتفق بعد - إذا كان من الممكن أن نتفق - على أى من المفهومين . فماذا نعني بالمبدع ؟ وماذا نعني بالإبداع ؟

أما فيما يتعلق بالمبدع فقد حدد روتبارت بشكل تفرىيىi

والواقع أننا حين نستعرض الخصائص المميزة لشخص المبدع كما عرضها روتبارت يتضح لنا أنها تصلح أساسا لتصنيف الناس إلى مبدعين وغير مبدعين .

فأول ما يشترطه روتبارت في شخص المبدع ويراه سمة لازمة له « أن ينطوى على مركب متناسق من الملكات العقلية والعاطفية التى تسمح له بأن يكون مستكشفا ، وهادما ، وبانيا ، في وقت واحد » (٥) . وهو في هذا يشير إلى بنيتة المعنوية الخاصة ، التى تؤهله للقيام بوظيفته ؛ وهى وظيفة تتحقق على مستويات ثلاثة متكاملة : مستوى الاستكشاف ، ومستوى الهدم ، ومستوى البناء . ولا حاجة بنا إلى أن نشير إلى أن هذه المستويات تمثل في الوقت نفسه ثلاث مراحل

كانت « الأعمال الفنية التى تحمل سمة العبقرية سابقة على زمانها ، ولكنها لا تنفصل عنه ، بل تتغلغل في أسواره » (٦) .

### - ٢ -

وإذا كان البعدان الآن والاستشراف ( المستقبل ) يشخصان في التجربة الإبداعية موقف المبدع من حاضره وطموحه إلى تحقيق وجه أكثر إشراقا لمستقبله ، فإن هناك بعدا ثالثا يكمل الدائرة الزمنية للإبداع ويغلقها ، هو بعد الماضي . والواقع أن كل لحظة حاضرة ما تليث أن تصبح ماضيا ، حتى إنه لبعد من المحال الكلام على المستوى الوجودي عن حاضر متصل ( بغض النظر عن الصيغ النحوية التى تستخدم في بعض اللغات للدلالة على اتصال الفعل الحاضر ) . والفنان المبدع يدرك هذه الحقيقة من خلال موقفه من نفسه ومن إبداعه ، على نحو ما سيتضح بعد قليل . ومن هنا يصبح الماضي مستمرا ومتصلا باللحظة الحاضرة ، يصب فيها كما يصب النهر في البحر ، حتى وإن اعترضت مجراه كوابح للحركة أو معوقات للجريان . وما الماضي ؟ إنه - في التصور العام - سلسلة من الأحداث ، سواء أكانت هذه الأحداث متعلقة بحياة الفرد أم كانت متعلقة بحياة مجتمع بعينه ، أم بالعالم أجمع . على أن فكرة التسلسل هذه - على الأقل من منظور الفنان المبدع - لا تمثل في الواقع إلا تصورا نظريا للماضي ؛ أما على مستوى التجربة فالأمر يختلف ، حيث تنصهر كل الوقائع السابقة وتصفى أو تقطر لكي تصبح - من منظور التجربة الراهنة - خلاصة للماضي ، الذى يصب في الحاضر . وهكذا تفقد وقائع الماضي في وقت واحد تسلسلها وتعددتها ، وتندمج في كل موحد . ومرة أخرى يجد الفنان المبدع نفسه منخرطا بالضرورة في هذا الكل الموحد ، ولكنه - بحكم إبداعيته - يمارس تجربته الآتية المتفردة ، التى تصوغ في الوقت نفسه ذلك الكل ( الماضي ) صياغة جديدة ، ما تليث أن تصبح هى نفسها جزءا من هذا الكل .

يقول ميخائيل متياس : « إن الماضي جماع أحداث ، لكن التجربة الآتية واقعة معينة ومفردة . والوقائع الماضية الكثيرة تصبح واقعة واحدة ، تزداد بإضافة واحدة إليها هى الواقعة الجديدة ، التى هى تركيب طارىء emergent synthesis للوقائع السابقة » (٧) .

إن هذه الحقيقة تكشف لنا بوصفها تنطوى عليه عملية الإبداع من جدول بين الحاضر والماضي ؛ بين التجربة الآتية والتراث . ولأن كل تجربة آتية ما تليث أن تصبح تراثا فإن هذه الحقيقة الأخرى تلفتنا إلى جدول جديد ولكنه متصل بالجدول الأول ومرتب عليه ، هو جدول المبدع مع نفسه ومع إبداعه ؛ فكل عمل إبداعى له ما يلبث أن يصبح تجربة ماضية ؛ أى أنه يدخل في دائرة التراث الكل ؛ وهو لذلك لا يمكن أن يكرر التجربة نفسها ، التى فرغ منها ، إلا إذا كانت طاقته الإبداعية قد نضبت أو تجمدت ، ولكنه - في حالة نشاطه الإبداعى - ينجد نفسه مطالبا بأن يتعامل مع إبداعه السابق كما يتعامل مع التراث الذى يستوعبه في ضميره كلا موحدًا سواء بسواء . وقد عبر برسكمان عن هذه الحقيقة حين قرر « أن العالم والفنان نفسه هو نتاج

للشخص لأن يكون مبدعا ، أما اتجاهه في لحظة ما إلى ممارسة الإبداع فأمر يكتنفه الغموض . وفي هذا الصدد نجد عالم النفس فرانك بارون Frank Baron يقول : « إن الشخص المبدع يحق إثما ببداع ، لا لأنه يريد ذلك ، بل لأنه يجب أن يبدع [ التأكيد من عندي ] ؛ فهناك شيء في داخله يدفعه إلى العمل . ولكن هذا الوجوب لا يكون قوة دفع صحيحة إلا إذا كانت بنية حياته في مجملها متوازنة على نحو سليم »<sup>(٨)</sup> . وسوف يرتبط بهذا الوجوب الذي ينبع من الداخل ، أو الذي يفرضه ذلك الداخل ، هدف من أهداف العملية الإبداعية ، على نحو ما سنرى بعد قليل ، يتعلق بشخص المبدع نفسه ، إن لم يكن الهدف الأساسي والنهائي لها .

هذا فيما يتعلق بشخص المبدع ، فماذا عن مفهوم الإبداع ؟ إن مصطلح الإبداع ، مثل كثير من المصطلحات التي تستخدم أو تتحرك على مستويات مختلفة ، وفي مجالات معرفية متباعدة ، قد اكتسب من خلال استخدامه في هذه المجالات وتلك المستويات دلالات مختلفة ، جعلت مفهومه العام مراوفا ومفترا إلى التحديد الدقيق . وأمام الأبعاد المختلفة والثرامية لدلالات هذا المفهوم في الاستخدام العام ، نظرا لاختلاف المجالات التي يتم فيها هذا الاستخدام وتباينها ، يصبح ضربا من المخاطرة أن ندعى ضبط هذا المصطلح في جزء من قسم من أقسام هذه الدراسة المحدودة . ذلك بأن أي نشاط يتولد عنه إنجاز ما ، بغض النظر عن طبيعة ذلك الإنجاز ، يتيح الفرصة لوصف هذا الإنجاز أحيانا بأنه عمل إبداعي creative . ومن هنا كان من الممكن أن يوصف تنسيق الحقائق أحيانا ، أو حقن مبادأة في كرة القدم ، أو ما شابه ذلك من ألوان النشاط ، بأنه إبداع ، بالقدر نفسه الذي تكون به كتابة سيمفونية (أو يكون مجرد عزفها) إبداعا . وأيضا فإن الإبداع يحد طريقه إلى ميدان العلم ، كما أنه كثير الورد في حديثنا عن الأعمال الأدبية والفنية بصفة عامة .

ولا شك في أن الصيغة اللغوية قد شاركت في إحداث هذه المراوغة ؛ فكلمة « إبداع » قد تنصرف إلى فعل الإبداع ، وإلى الكيفيات التي يتم بها هذا الفعل ، فضلا عن الظروف المحيطة والعوامل المساعدة أو الحافزة على القيام بعملية الإبداع . وفي الوقت نفسه تستخدم كلمة إبداع لتدل على الناتج الذي تحفقه تلك العملية ، فالقصيدة والقطعة الموسيقية والمسرحية . . إلخ ، كلها أعمال إبداعية . « وهناك قدر كبير من الخلط بين التجربة الإبداعية والنتج النهائي الذي يصدر عنها »<sup>(٩)</sup> .

أضف إلى ذلك أن كلمة الإبداع تثنى في استخدامهما أحيانا بتصورتين معيارية ؛ فالإبداع قيمة تحتل مكانا هاليا في سلم القيم . وخير نقول من عمل ما إنه إبداع فإننا نريد بذلك أن نثني عليه .

ويشير هاوسمان<sup>(١٠)</sup> إلى الإبداعية Creativity على أنها كشف وإبداع على السواء (أي أنها إنجاز يكشف عن الحقائق ، أو إنجاز يبدو أن فاعله قد ركب في ملاحه الدالة ) . [ والفرق هنا بين حسيبان الكشف عن الحقائق إبداعا ، وحسيبان الإبداع كشفا في ذاته ] .

متابعة ، نكتمل بها تلك الوظيفة ، يأتي في مقدمتها الاستكشاف ، ثم يتبعه الهدم ، وأخيرا يأتي البناء . وإذا جاز لنا أن نصوغ هذه الخاصية صياغة أخرى قلنا إن المبدع يتمتع عقلية جدلية من الطراز الأول .

ثم يسوق روثبارت جملة من خصائص المبدع ، يقف عليها من خلال الصورة التي رسمتها بعض الدراسات النفسية لهذا المبدع ، فيقول عنه : « إنه مفكر مستقل ومنفتح ؛ يختار بكل جسارة أن يتعد من المألوف . وهو مستكشف جريء ؛ يضيق بضغوط التقليدية الصارمة ، وبالانساق العقلية والاجتماعية العميقة . وهو غير راض دائما ، ومدفوع من داخله إلى الغوص إلى ما هو مجهول . وهو شديد الوعي بنفسه وبيئته . وتتابع مبركات الحسية في العوالم الداخلية والخارجية وتتنوعها هو ما يرفده بالمادة الأولية للإبداع . وهو يبدى سذاجة وبراعة في تفسيره الأشياء والأحداث ، ويرى العالم بتلقائية الطفل ودهشته . وهو يرى آفاق الضرورة ، ويصوغ المشكلات ، حتى لا يبحر تفكيره أو نشاطه . وهو كأفضل المستكشفين في العالم ، يستغزى تحدي الإخفاق أكثر من أن يترجمه . وهو يختار أن يعمل وهو معلق في الفراغ ، في سجن من الإمكانيات غير منظم ، حيث تكون كل حركة مقامرة . ومنظور الزمن لديه موجه إلى المستقبل »<sup>(١١)</sup> .

ثم يفيض روثبارت في تعميق هذه الخصائص بما يشبه الشرح لها ، على نحو يتأكد معه استخلاصنا للطبيعة الجدلية التي تتميز بنية المبدع المعنوية ( العقلية والشعورية ) ، فيقول : « إن المستكشف محطم ؛ فالكشف يتضمن التغيير وإعادة التنظيم ، والتعديل فيما استكشف . ومن ثم فالأبنية القديمة لابد من تحطيمها حتى يمكن إقامة أبنية جديدة . . . إن الناس يشعرون بالطمأنينة على نحو مريح عندما تحمل وظائفهم وأساليب حياتهم وطرز تفكيرهم طابع القبول في إطار التراث . ولابد للمحطم أن تكون لديه الشجاعة اللازمة للهدم ، ولابد أن يكون إيمانه بأفكاره ومعتقداته إلى الحد الذي يستطيع فيه أن يحرك الآخرين في خيبرتيهم ، وأن يقنعهم بأنه على صواب . ولابد أن يكون لديه قدر كاف من الاعتزاز بنفسه إلى حد أنه يستطيع أن يقف بمفرده إذا اقتضى الأمر . ولابد أن يكون راغبا في أن يتزع من العرف واجهة المنفعة ، وأن يكون قادرا على ذلك ؛ كما أنه لابد أن يكون قادرا - من خلال عقله الخاص - على أن يحطم الجدران الصلدة للتصنيف لكي يحافظ على ديناميات العملية الإبداعية »<sup>(١٢)</sup> .

هذه الخصائص المميزة لشخص المبدع كما يعرضها روثبارت وكما يشرحها لا تترك مجالا للقول بأنها تتحقق مجتمعة لكل الناس وإن كان ذلك بنسب متفاوتة ؛ فالاختلاف بين المبدع الذي يجوز هذه الخصائص مجتمعة وغير المبدع ليس اختلافا كمييا بل هو اختلاف كمي في المحل الأول .

والسؤال الآن : هل يختار شخص ما ، اكتملت فيه هذه المكونات وهذه الخصائص ، أن يكون مبدعا ؟ وبعبارة أخرى هل يصبح هذا الشخص مريدا لأن يكون مبدعا ؛ بمعنى أنه يتشبط للإبداع لأنه يريد ذلك ؟ بدعي أن تلك المكونات والخصائص هي مجرد مؤهلات

الجماليات تقوم بذاتها ، وفقا لمنطق خاص بها ، يعزل عن مصدر النشاط ونوعه ، الذي أنتجها ، وعن كفاءات حركته ، وأن إدراكنا لهذه الجماليات في عمل ما هو ما يسمح لنا بأن نصفه في باب الإبداع ؟

هذه مسألة خلافية من الطراز الأول ، خصوصا من المنظور النقدي ، فهناك من لا يأبهون كثيرا - أو قليلا - بكفاءات النشاط الإبداعي التي أنتجت عملا بعينه ، ومن ثم لا يأبهون بشخص المبدع نفسه ، ويرون أن وجوده ينتهي بمجرد أن يرى العمل النور ، وهناك من يرون ضرورة الربط بين العمل المبدع والنشاط الإبداعي الذي أنتجه ، وأن قيام ذلك العمل كيانا مكتملا آخر الأمر لا ينفي صلته بذلك النشاط . وسوف نلم ببعض تفاصيل هذا الخلاف عندما نصل إلى موقف النقد من الإبداع الفني . أما الآن فإننا نختم هذه الفقرة من الدراسة عن المبدع والإبداع بأن نقول : بما أننا انتهينا من استعراض مقومات شخص المبدع إلى أنه ينطوي على عقلية جدلية من الطراز الأول ، فإن العمل الصادر عنه ( العمل الإبداعي ) ينطوي كذلك على جدل داخل خاص به ، وعلى جدل مع الآخر . أما جدله مع نفسه فيتمثل في كونه تركيبا معقدا من عناصر غير متألّفة ، تصل أحيانا إلى حد التناقض . وأما جدله مع الآخر فيتمثل في علاقته المتصلة المنفصلة بالتاريخ والواقع ، وفي حوار مع مبدعات الآخرين ، فالحوار البشري ، أو المواجهة - كما يقول هارنسون - « هي الموطن الذي يولد فيه الفعل الإبداعي »<sup>(١٣)</sup> .

#### — ٤ —

يرتبط بمفهوم الإبداع مفهوم آخر كثير الدوران في الاستخدام العام ، هو مفهوم الأصالة . وفي هذا الاستخدام لا تكون الأصالة مجرد صفة تميز الإبداع ، بل إنها قد تحمل عمله ، فيقال عن عمل ما إنه يتميز بالأصالة ويكون المقصود بذلك أنه عمل إبداعي ( دعنا من الفهم المغلوط الذي يربط الأصالة بالثراث ) . ونحن بوصف شيء ما بأنه أصيل فإن هذا يعني أنه أصل لنفسه ، وليس احتذاء لشيء آخر . ومن هنا تصبح الأصالة في الواقع صفة ملازمة للإبداع ، والإبداع الفائق لهذه الصفة ليس إبداعا بالمعنى الصحيح . وقد قلنا إنه من شأن العمل الإبداعي بحق أن يكون غير مسبوق ، وكأننا بذلك نفرز أصالته .

وهنا تبرز المشكلة : هل تعني أصالة العمل الإبداعي ، من حيث إنه أصل لنفسه وغير مسبوق ، أنه فائق الصلة نهائيا بغيره من الأعمال الإبداعية ، وأنه - من ثم - فائق الشبه بغيره وبين أي عمل من هذه الأعمال ؟ وإذا صح ذلك فما الذي يدعونا إلى أن نرى في ذلك مزية خاصة ؟ بل إننا لتساءل : هل فقدان الشبه بين عمل وغيره من الأعمال يعد دائما مزية لهذا العمل ؟

من جهة أولى لا نستطيع القول بأن أي إبداع إنما يتم في المطلق ، أي منفصلا نهائيا عن غيره من المبدعات السابقة والحالية ؛ فنحن أميل دائما إلى تأكيد أن أي عمل إبداعي هو ثمرة جدل مع أعمال

ومن ثم كان التفكير في نتائج العمليات الإبداعية على أنه نتاج لضرورات ولدتها ظروف سابقة ، أو ظروف لها وظيفتها الغائية ، في حين أن هذا النتاج - على النقيض - قد أشير إليه على أنه طارئ ومفاجئ ، وأنه ثمرة التلقائية ، وأنه غير مسبوق . هذا النتاج قد فهم مرة على أنه مؤشر إلى عملية الصنع ( أي إعطاء المادة شكلا ) ، ومرة أخرى على أنه مؤشر إلى حالة الإلهام ، التي يكون فيها المبدع قد استغرقه جنون خلاق .

والخلاصة التي نود أن ننتهي إليها أن الإبداع يفهم على مستويات ثلاثة : في المستوى الأول يشير الإبداع إلى طاقة خاصة لدى بعض الأفراد على صنع أشياء غير مسبقة . وفي المستوى الثاني يتمثل الإبداع أساسا في الكفاءات التي تتم بها عملية الصنع . وفي المستوى الثالث والآخر يتمثل الإبداع في الكفاءات التي تحقق بها للمنتج الأخير شكله الخاص .

أما فيما يتعلق بالطاقة الإبداعية فلا جدوى من الكلام عنها الآن . ذلك بأن أنماط القياس المتاحة لنا في الوقت الحالي - كما يقرر روتبارت - لا تمكننا من أن نقيس القوة الإبداعية قياسا دقيقا<sup>(١٤)</sup> ، فهي إذن ما تزال في منطقة ضبابية شبيهة - إلى حد ما - بتلك التي تتعلق بالإلهام . فالطاقة الإبداعية - إذن - كالإلهام ، مفهومان لا يسهان كثيرا في فهم الإبداع ، لأن أيهما لا يمثل أداة تحليلية صالحة للاستخدام .

ونتحدث موراوي عن النشاط الذي يبذله المؤلف ، والذي ربما لا يكون من الممكن قياسه إلا بصورة كمية ، وكيف أن هذا النشاط سيكون الموضوع الرئيسي للنشاط العلمي لعلماء الفسيولوجيا وفسيولوجيا العقل النفسية في السنوات القادمة ، ثم يقول : « سواء أكانت المسألة هي مسألة نشاط كمي أم لم تكن فالمؤكد أنها تتعلق بنشاط أصيل . وما أريد أن ألح عليه هو - على وجه التحديد - النمط بقى التي يركز فيها هذا النشاط على الأفكار والعلامات والصور من أجل أن يوجهها نحو إبداع أفكار وعلامات وصور جديدة . إنني لا ألح على طبيعة هذا النشاط - ولست أعلم أن طبيعته معروفة - بل على الطريقة التي يعالج بها المشكلات التي يثيرها »<sup>(١٥)</sup> . ذلك بأن طبيعة هذا النشاط في ذاته ما تزال منطقة مطروحة للدراسة والبحث . وسواء تحدثنا هنا عن « الطاقة الإبداعية » أو عن « النشاط الإبداعي » من حيث طبيعته فالأمر سواء في أننا نسمي بذلك أشياء غير معروفة وغير محددة ، أو غير قابلة - بأدواتنا المتاحة - للقياس أو التفسير .

ونبقى بعد ذلك المشكلة في الإبداع محصورة - من وجهة نظرنا - في الكيفيات المتعلقة بعملية الإبداع ( وهي ما يطلق عليه أحيانا « ديناميات الإبداع » ) ، وبالكيفيات الأخرى المتعلقة بمجمل الشكل المميز للعمل الإبداعي ، أي بجماليات العمل الفني . ويمكننا أن نصوغ هذه المشكلة في السؤال التالي : هل هناك ارتباط بين الكيفيات الثانية والكيفيات الأولى ؟ بمعنى : هل تتعلق جماليات العمل الفني بديناميات الإبداع ، بحيث يكون إدراكنا لهذه الجماليات أدق وأوثق حين نربطها بمصدرها في النشاط الإبداعي لدى المبدع ؟ أم أن هذه

درجة من الجدة ، في حين أن الجدة لا تنطوي بالضرورة على إبداع أصيل .

معنى هذا كله أن الجدة لا تصلح معياراً موثوقاً به في الحكم على أصالة العمل الفني ، وإن كانت شيئاً مرغوباً فيه . فالجدة في ذاتها ليست دائماً مزية للعمل الفني ، خصوصاً عندما يعتمد المنشئ على تحري الجدة فيها ينشئ . والذين يسعون إلى الجدة من أجل الجدة هم في الواقع عاجزون عن الإبداع الأصيل ، الذي يحقق جدته بشكل تلقائي .

### — ٥ —

قلنا إن المبدع لا ينشط إلى الإبداع لأنه « يريد » ذلك ، وإنه إنما يجد نفسه مدفوعاً من داخله إلى مزاوله هذا النشاط . ولذلك لا يستطيع أحد ، حتى المبدع نفسه ، أن يحدد لعملية الإبداع زماناً أو مكاناً ، على الرغم من كل التحديدات التي قدمها ذات يوم بشر بن المعتمر في صحيفته المشهورة<sup>(١٨)</sup> . ومعنى هذا أن عملية الإبداع لحمل في ذاتها مبرر وجودها ، فلا يحق لنا أن نتساءل : لماذا يقوم المبدع بذلك النشاط ؟ ومع ذلك يبقى من حقنا أن نسأل : ما الغاية التي تتحقق من هذا النشاط ؟ وما الوظيفة التي يؤديها العمل الإبداعي ؟ ذلك بأن الإبداع فعل له نتائج ، وليس هناك فعل « مجاني » ، أي فعل من أجل الفعل ، أو إبداع من أجل الإبداع . حتى إذا تراءى لأحد المبدعين أن يدعي أنه إنما يبدع من أجل الإبداع ذاته فإن هذا لا يمكن أن يصرفنا عن حقيقة أن هذا الفعل قد صار له نتائج ، وأن هذا الناتج قد أضفى إلى الحياة لابد أن يكون له مغزى في هذه الحياة ، ولا بد أن يكون له دور أو وظيفة .

وقد تفسر هذه الوظيفة تفسيراً يرتد بنا إلى نظرة مثالية تسمى أن الكون في مجمله خاضع بطبيعته لعملية إبداع متصل ، وأن المبدعين ليسوا سوى الأداة التي يتحقق هذا الإبداع عن طريقها . يقول جورج هوبل : « إن ما يصنعه ( الفنان ) لا يكون بصفة كلية أو حتى بصفة مبدئية شيئاً خاصاً به ، كما أنه لا يشكل هذا الشيء معتمداً على طاقته ومعرفته الخاصة ، والأولى أن يقال إنه يسمح لهذا الشيء أن يحدث من خلاله ، فهو يهيئ نفسه لحالة من الشفافية هي حالة الموصل الشبيه بالوسيط ، وهو يسهم في لحظة عابرة من لحظات العملية الكونية الخالدة للمخاض والتجسيد الدائى للحقيقة . وهو يحقق ذاته من خلال هذا النشاط ، ولكن هذا التحقق هو نتاج هامش لعملية الصنع ، والصنع نفسه ليس نتاجاً للذات المتحققة »<sup>(١٩)</sup> .

ومن الواضح أن هذا التفسير وإن ارتبط بغائية كونية شاملة فإنه لا يترك للمبدع نفسه إلا دوراً سلبيّاً أو هامشياً ، من حيث إنه يصبح مجرد أداة تحقق من خلالها « روح » الكون تجلياتها الإبداعية المتصلة . وهو تفسير يسلب ذات المبدع فعاليتها ، ويجعل الإنسان مجرد ريشة في مهب الريح وليس نافخاً في جذوة النار .

أخرى<sup>(٢٠)</sup> ، وعندما يقوم هذا العمل على الحوار والمواجهة ، وعلى الكشف والهدم والبناء ، فإنه يؤكد - في ذلك كله - علاقته اللازمة بالآخر . وهو بحكم هذه العلاقة لن يكون قط نسخة من الآخر ، وإن كان يتضمن - على نحو ما - هذا الآخر .

ومن جهة ثانية ، وبناء على ما تقدم ، ينتفى الشبه بين العمل الإبداعي الأصيل وغيره من الأعمال ، بحكم ما تنطوي عليه عملية الإبداع من جدل مع الآخر . وبهذا المعنى - وبه وحده - تصبح المغايرة مزية خاصة . ولكن هذا الذي نعدّه مزية خاصة قد لا يكون مزية على الإطلاق ، بل قد يكون نقیصة ، إذا ما انطلقت عملية الإبداع من مفهوم المخالفة بصورة قصدية ، بمعنى أن يكون هم المبدع هو أن يتجنب - بوجه منه وعن قصد - الوقوع في دائرة التشابه بين ما ينتج من عمل وغيره من الأعمال . إن فقدان الشبه في هذه الحالة بين عمله والأعمال الأخرى لا يحقق لهذا العمل صفة الأصالة ، بل يوقعه في دائرة الصنعة . وفي هذا الصدد يقول كولنجورود : « إذا كان إنتاج شيء قد نضد عن قصد لكي يكون شبيهاً بأعمال فنية قائمة مجرد صنعة ، فإن الأمر يستوي ، وللسبب نفسه ، في حالة إنتاج شيء نضد لكي يكون غير شبيه بها »<sup>(٢١)</sup> . وهذا معناه أن احتذاء النموذج عن عمد لا يختلف عن تحجب احتذائه عن عمد أيضاً ، فالصنعة هي التي تحكم الهجين . ومن ثم فإن فقدان الشبه الذي تحقّقه الصنعة لا يحقق الأصالة ، التي تمثل خاصية جوهرية في الإبداع . ومن ثم أيضاً يصنف قول نوليكوف « إن الحقيقة الفنية تنقلب كلها فنياً إذا هي اختزلت إلى مجموعة من الأدوات الفنية artistic devices »<sup>(٢٢)</sup> .

وتستدعي كلمة الأصالة إلى الذهن كلمة أخرى تكاد تكون ملازمة لها في الاستخدام ، حين نصف عملاً ما بالأصالة والجدة . وفي الوقت نفسه تربط الجدة بالإبداع ، فالأصالة الإبداعية بحق أعمال تتسم بالجدة . فهل تقوم الجدة مقام الأصالة ؟ في ظني أن هناك قدراً من التهاون في فهم العلاقة بين الجدة والأصالة ، فنحن كثيراً ما نخلط بينهما ، أو نعدّهما مترادفين . والأمر على خلاف ذلك ، فالأصالة مفهوم لصيق بجدلية الإبداع ، على نحو ما بينا ، وهي إما أن تكون أو لا تكون ، أي إما أن يكون العمل الإبداعي أصيلاً أو لا يكون ، فهي ليست درجات متفاوتة ، بحيث تكتمل في عمل ما وتتناقص في أعمال أخرى . أما الجدة فتفاوتة . وهذا ما يجعل العلاقة بين الجدة والأصالة غير مطردة . في وسعنا أن نعين مستويات مختلفة من الجدة ، ونبقى الأصالة مستوى واحداً . في المستوى الأدنى من الجدة - كما يقرر هاوسمان<sup>(٢٣)</sup> - يمكن أن تكون الأشياء جديدة دون أن تكون أصيلة ، أو على الأقل - دون أن تكون أصيلة على نحو دال . وهو يدل على هذا بأن كل شيء له كيان قائم بذاته ، مادياً كان أو معنوياً ، ينتج بهذا القدر الضئيل من الجدة ، بحكم أنه قائم بذاته وليس شيئاً آخر ، أي بحكم تفرده ، حتى وإن كان وضعه الخاص في الزمان والمكان هو الحالة الوحيدة التي تميزه عن الأشياء الأخرى جميعاً . وينتهي هاوسمان من هذا إلى أن هذا الحد الأدنى من الجدة هزيل بالمقاييس إلى الجدة الملائمة للأصالة حين ترتبط بالمعبرية . ومن ثم يمكننا أن نستخلص أن كل إبداع أصيل ينطوي بالضرورة على درجة عالية ، أو على أعلى

يرى غير المؤلف في المؤلف ، والمؤلف في غير المؤلف ، وأن يضع يده على العوامل الخفية الفعالة في حركة الحياة من حوله . هذا الوعي العميق بظواهر الحياة لن يكون مجرد مولد لجملة من المشاعر الغامضة التي يسعى المبدع إلى استجلائها من خلال أعماله الفنية ، بل هو أداة تعرف حميم لما استخفى من حقائق الوجود .

حقا إن العمل الإبداعي ليس رسدا لحقائق الحياة ولما يستكشفه المبدع منها ، فهذه الحقائق لتجد طريقها إلى العمل إلا من خلال انصهارها في ذات المبدع . ونحن لا نفكر في إلغاء هذه الذات ( وهل نستطيع ؟ ) أو التهور من دورها . والعمل الفني إنما هو ثمرة لتلك العلاقة الثنائية بين العناصر الذاتية والعناصر الموضوعية ، التي تنصهر في العمل الفني لتصبح ذاتية/موضوعية ، أي بنية معرفية موحدة لهذه الثنائية . وفي هذه البنية الموحدة يختلط ما هو شعور بما هو حقيقة . فإذا قيل إن المبدع إنما يحاول من خلال الإبداع أن يتعرف مشاعره قلنا إن الأولى أن يقال إنه إنما يتعرف مشاعره متلبسة بكشفه لحقائق الحياة . وهذا نفسه هو ما يصنعه جمهور المتلقين لأعماله الإبداعية . وبهذا المعنى يمكننا أن نقرر الوجه المعرفي للعمل الإبداعي .

وفي هذا المستوى يمكن أن يقال إن كثيرا من الحقائق العلمية التي كشف عنها المشتغلون بالمعلم الصرف قد ارتبطت لديهم في بادئ الأمر بشعور غامض بوجودها ، وأهم انطلاقا من هذا الشعور كان بحثهم عنها واهتدائهم إليها ، ومن ثم كانت إضافتهم إلى المعرفة الإنسانية .

لكن الوجه المعرفي للإبداع ، بما هو كشف عن حقائق امتزجت بمشاعر المبدع ، يختلف اختلافا جوهريا عن هذه المعرفة العلمية الصرف ، وتبقى له خصوصيته المميزة . وهذه الخصوصية تتمثل في أن الوظائف المعرفية للفن لا تنفصل عن وظائفه المعرفية الجمالية ، وعن الأفكار المتعلقة بالجميل والقيح . فضلا عن هذا فإن الوظائف المعرفية للفن ترتبط بوظائفه التربوية برباط لا انفصام له ، أي أنها ترتبط بالتصنيفات الأخلاقية لما هو خير وما هو شر<sup>(٢٢)</sup> . وفي هذا يتحدد الاختلاف بين الوجه المعرفي للإبداع والمعرفة العلمية ، فحقائق الحياة التي يكشف عنها العمل الإبداعي ( الفني ) إنما تفسر في هذا العمل تفسيرا جماليا ( ومن ثم أخلاقيا ) ، في حين تظل الحقائق في المعرفة العلمية حارة من أي تفسير من هذا النوع .

هذا فيما يتعلق بالكشف في العمل الإبداعي ووظيفته المعرفية . أما الهدم والبناء فعملان ضدان ولكنها متلازمان في كل عملية إبداع أصيل . وهما تابعان لفعل الكشف ومكملان له . فالكشف ضرب من الاستئثار بتبين في ضوئه أن العلاقات التي استقرت بين الأشياء حل مضي الزمن ليست أصبح العلاقات ، وأنه لا بد من فحس عراها ، تمهيدا لإنشاء علاقات أخرى جديدة .

إن خاصية التوجه إلى المستقبل ، التي يتميز بها المبدع ، إنما يترجمها هذان الفعلان : فعل الهدم وفعل البناء ؛ فمن خلالها يتم الجدل مع الحاضر والماضي ، ويكون استشراق المستقبل . ولأن المبدع دائم

وقد يقال إن المبدع إنما يبدع من أجل أن ينقل إلى جمهور المتلقين مشاعر أو أفكارا بعينها ، وكأن العمل الإبداعي هو الوسيط الموصل عنه هذه المشاعر أو هذه الأفكار وكثير من الناس على استعداد لتقبل هذا التفسير . والواقع أن هذا القول يحتاج إلى مراجعة ؛ لأنه ينطوي على الإقرار بقصدية المبدع . ونحن حين نقصد إلى شيء فلا بد أن نكون عارفين على نحو محدد ما نقصد إليه . فهل ينطوي العمل الإبداعي حقا على قصدية من هذا النوع ؟

وقد ناقش متياس هذه المسألة ، فذهب إلى أن الفنان عندما يبدع عملا فنيا فإنه لا يهدف إلى إثارة مشاعر بعينها في المتلقين ؛ فكل ما يعنيه هو أن يستكشف مشاعره الخاصة ، وأن يوضحها لنفسه ، وذلك من خلال إنتاج لعمل له شكل خاص . ذلك بأن إثارة المرء لمشاعر المتلقين تتضمن أن الفنان يعرف مسبقا نوع المشاعر التي يرغب في نقلها أو التعبير عنها . ولكن إذا كان المرء يعرف المشاعر التي يرغب في نقلها أو التعبير عنها ، وكانت واضحة لديه ، فإنه لا يتحتم عندئذ أن يخلق أعمالا فنية أو أن يكون فنانا . والواقع - كما يذهب كروتشه - ( والكلام مازال لمتياس ) أن الشخص الذي ينتج عملا جماليا ، لكي يثير في المحل الأول المشاعر لدى المتلقين عنه قد يعد « صانعا حرفيا ماهرا ، أو فنيا مدربا » ، ولكنه لا يعد فنانا بحق . ومن ثم فإنه « مالم يعبر المرء عن عاطفته فإنه لن يعرف أي عاطفة هي » ، وعندئذ يكون فعل التعبير عنها ارتيادا لمعاطفه الخاصة ؛ فهو يحاول بهذا أن يتعرف تلك المعاطف<sup>(٢٣)</sup> . ويمكن أن نخلص من ذلك النقاش إلى حقيقة هامة ، مؤداها أن غاية المبدع من إبداعه هي أن يتعرف نفسه ، أو انقل : أن يجعل من أناه موضوعا قابلا للفهم عنده .

وعندما نقول إن « أنا » المبدع قد صارت من خلال عمله الإبداعي « موضوعا » قابلا للفهم لديه فليس هناك ما يمنع عندئذ من أن يصبح هذا الموضوع قابلا للفهم كذلك لدى المتلقين لذلك العمل . وهل هذا الأساس يتم التواصل بين المبدع والمتلقين ، دون وقوع المبدع في دائرة القصدية التي هي منافية لطبيعة الإبداع .

والآن ، هل يكفي في النظر في غاية الإبداع ووظيفته أن نقول إن العمل الفني أداة يفهم من خلالها المبدع نفسه ويتعرف مشاعره بصفة أساسية ، ومن خلالها ، وفي مرحلة ثانية ، يستطيع جمهور المتلقين أن يشاركوه هذا الفهم وهذه المشاعر ؟

لقد قلنا إن المبدع إنسان حر ، يقوم عمله على الكشف والهدم والبناء ؛ لماذا تراه يكشف ؟ وماذا يهدم ؟ وكيف يبني ؟

ليس يكفي أن يقال إنه يكشف عن مشاعره ، ولأحصرنا هذا العمل الجليل في دائرة ضيقة للغاية . ذلك بأن المبدع ليس مستودع مشاعر فحسب ، بل هو إنسان شديد الانهماك في الحياة ، وصاحب رؤية للعالم . وهذه الرؤية هي مزيج من كل أفكاره المتعلقة بظواهر الحياة الأساسية ، وفهمه للعمليات التاريخية<sup>(٢٤)</sup> . وانطلاقا من هذه الرؤية ، يستكشف المبدع حقائق جديدة . إن تكوينه الجدل يجعله دائما على وعي بجذلية الحياة ، ويمكنه من أن يميز بين ما هو أساسي وما هو ثانوي ، وأن يدرك ما بين الحقائق من تضافر ، وأن

كذلك درج الناس على أن يضيفوا إلى شرط المعقولة في العمل الإبداعي شرط القيمة ، وهي في هذه الحالة قيمة معرفية بصفة أساسية . ويذهب هاوسمان إلى أن « المعقولة في ذاتها تمثل قيمة معرفية »<sup>(٢٣)</sup> . ومع ذلك فلا يمكن أن يكون الوضوح هو القيمة الوحيدة للعمل الإبداعي ، حتى وإن كان يمثل قيمة معرفية . ذلك بأن القيمة المعرفية في العمل الإبداعي على وجه الخصوص إنما تتحقق من خلال ما يحدثه العمل لدى متلقيه من الدهشة ، وما ينطوي عليه من المفاجأة . ذلك بأن الأثر الناشئ عن العمل الإبداعي ليس معرفياً بحتاً ، ولكنه - كما سبق القول - معرفي جمالي في الوقت نفسه . فالدهشة إذن ، أو المفاجأة ، تتعلق بالمعنى من خلال الشكل الذي يصنع إطاراً لهذا المعنى . وربما كان الإبداع في « الاستعارة » مثلاً دالاً على تلازم القيمة المعرفية والصياغة الجمالية في العمل الإبداعي .

من هنا اختلفت القيمة في الأعمال الإبداعية التي تنتمي إلى العلم الصنف عنها في الأعمال الإبداعية الفنية ، فالكشف الذي تتحقق في مجال تلك العلوم تكتسب قيمتها من الدور الذي تؤديه في تطور النظرية العلمية ، فقيمتها إذن ليست لصيقة بها ، ولكنها تتمثل في الوظيفة التي تؤديها . وهي قيمة تنتهي عندما تترجم هذه الكشف فيها بعد إلى تكنولوجيا ، أي عندما تدخل في مجال التطبيق . أما القيمة في الأعمال الإبداعية الفنية فإنها في الأساس قيمة لصيقة بهذه الأعمال ، وهي كذلك قيمة مكتفية بذاتها .

وفي هذا الإطار من التفكير يصبح الإنجاز في الغموض في العمل الإبداعي قيمة سلبية ، حين يكون معطلاً لوظيفته المعرفية لدى مستقبله .

يذكر نوفيكوف أن « جوركي سبق أن لاحظ أن الرابط بين الانطباع والصورة في شعر باسترناك هزيل ، وغالباً ما يستغل هذا الفهم . وقد قال مخاطباً باسترناك : ( يهرون أحياناً شعور حزين بأن سديمية الحياة تغطي كل قوة نبوغك الإبداعي ، وتنعكس في شعرك في شكل سديم مائل وتناثر ) . ومن المحتمل أن باسترناك نفسه كان على علم بهذا ، وأنه حاول أن يتغلغل في سديم الانطباعات ليصل إلى جوهر ظواهر الحياة »<sup>(٢٤)</sup> .

ويقول نوفيكوف أيضاً عن الشاعر بلجاكوف Bulgakov : « إن الغموض في رؤية العالم ، خصوصاً عندما يكون تكريساً لاهمية ما هو جديد ، قد ثبت أنه ضعف في ذلك الشاعر القلب والموهوب ، فقد أفضى ذلك عنده إلى تناقضات داخلية ، وأضفت سديمية الانطباعات السطحية الغموض على امتلاكه للتفسير الجذري العميق »<sup>(٢٥)</sup> .

ولسنا الآن بصدد مناقشة قضية الوضوح والغموض ، لأن الراغبين في الوضوح كالمقبلين للغموض يستوتون جميعاً في الاعتراف بوظيفية الإبداع ، وإن اختلفت الوظيفة لدى الفريقين . فالراغبون في المعقولة يتحدثون أساساً عن الوظيفة المعرفية ، والمتقبلون للغموض يتحدثون عما يحدثه العمل الفني من لذة أو متعة . وسوف ينعكس هذا الانقسام على الموقف النقدي ، على نحو ما سنرى وشيكاً .

الاستشراف للمستقبل فإنه لا يكف عن الهدم والبناء ، حتى وإن اقتضاه الأمر أن يدخل في جدل مع نفسه ، وأن ينقض ما سبق له أن بنى ، وأن يعيد بناءه .

كذلك فإن القلق الوجودي الذي يعيشه المبدع يجعله على هذه الحركة المتصلة من الهدم والبناء . إن الوجود في صيرورة مستمرة بفعل البشر أمر دائم ، وليس هناك شيء نهائي يمكن الاطمئنان إليه ، ومن ثم فليس هناك نهاية لهذا الفعل .

وإذا أضفنا الآن فعل الهدم والبناء إلى فعل الكشف أمكننا أن نقرر أن الوجه المعرفي الجمالي للعمل الإبداعي الأصل مستقر بصفة أساسية ، وأنه في جوهره تجريبي دائماً ، وليس يعرف النهائية . وإذا كان لنا أن نتحدث بعد هذا عن الوظيفة المعرفية الجمالية للإبداع الفني قلنا إنها تشق الطرق في اتجاه المستقبل وتبهرها ، ولكنها ليست تعليمية بحال من الأحوال ، وليست حاسمة في كل الأحوال .

## - ٦ -

والآن ، هل الإبداع عملية تنتهي عند مجرد إنتاج عمل جديد له كيانه المتميز ؟

ربما كان الأمر كذلك بالنسبة إلى المبدع نفسه . لكن المبدع يدفع بعمله هذا إلى الآخرين ، وكان تحقيق العمل الإبداعي لن يتم إلا من خلال هؤلاء . والواقع أن العمل الإبداعي لا وجود له بغير مستقبله ، فهؤلاء هم الذين سيقررون أنه إبداع أو ليس إبداعاً ، وهم الذين سيحكمون له أو عليه .

وقد درج الناس على أن يتطلبوا في الأعمال الإبداعية أن تكون في نطاق المعقولة ، بمعنى أن تكون دالة على معنى يمكن التحقق منه أو تعرفه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وشرط المعقولة هذا يعني ضمناً أن العمل الإبداعي لا بد أن يكون قابلاً للتفسير ، أي قابلاً لأن يفهم ويُصنف ، وأن تحدد العلاقات بينه وبين غيره من الأشياء . ولن يحول ما ينسب به العمل الإبداعي من الجدة دون هذا التصنيف ، أو دون تحديد موقعه من الأشياء الأخرى ، لأن الجدة في ذاتها تعني أن الشيء مجاوز لكل التصنيفات إلا الصنف الذي ينتمي إليه ، وهو الإبداع . ومن جهة أخرى فإن معنى الجدة في العمل الإبداعي يزداد وضوحاً عندما يضاهي هذا العمل بغيره من الأعمال ، ويصبح السمة المميزة لعلاقته بها .

وشرط المعقولة في العمل الإبداعي ، وما يستتبعه من قابلية للفهم والتفسير ، إنما يؤكد الوجه المعرفي للعمل الإبداعي ، سواء أخذنا في تفسير هذا الوجه المعرفي بالفكرة القائلة إن المبدع يستكشف حقائق الحياة ، أو حقائق جديدة في الحياة ، نتيجة انهماكه الحميم فيها وتمعمه إياها ، أو أخذنا بنظرية البزوغ التلقائي لهذه الحقائق في عقل المبدع من خلال حدسه المباشر .

- ٧ -

وتجهيدا للدخول إلى الموقف النقدي من الإبداع ( الفن ) نود أن نتوقف لنشخص المجهين متباينين في النظر إلى العمل الإبداعي : أحدهما ينحو إلى التعامل مع هذا العمل بوصفه كيانا مكتملا وقائما بذاته ، وأنه هو موضوع نقدنا أو ما نصدره بشأنه من حكم ، دون اكتراث لعملية الإبداع نفسها التي قام بها المبدع ، أي دون التفات إلى نشاطه الإبداعي الذي أنتج ذلك العمل . وتبعا لذلك فإن السؤال عن أبداع العمل ، أو عما إذا كان الفنان ملهما أو مبدعا أو حتى عبقريا ، وعما إذا كان قد عاش أو لم يعيش الشعور أو الفكر الذي عبر عنه إنتاجه - كل ذلك وما شابه لا تعلق له بإدراكنا للعمل وتكويننا إياه ، لا سيما أنه ما دام هذا الإدراك أو التقويم متعلقا بالعمل فإنه ينبغي - منطقيا - أن يقوم على أساس ما يشتمل عليه العمل نفسه ، أو ما يمنحنا إياه .

إنك لا تستطيع ببساطة أن تتذوق جملا فنيا أو تنقده على أساس ما قد يفسره . وإذا كان مثل هذا التذوق أو النقد ممكنا فإن حكمنا لا ينطبق على العمل بل على شيء يقع خارجه .

هذا هو اتجاه عدد من فلاسفة الجمال في العقود الأخيرة من هذا القرن .

أما الاتجاه الثاني فهو ذلك الذي يرى أن فصل العمل الإبداعي عن مصدره لا يسمح بإدراك سليم لما يتحقق في العمل نفسه من إبداع ؛ لأن الإبداع ليس صفة أو خاصية للعمل الفني ، وإنما هو مفهوم يتعلق أساسا بمعنى الفصل ( الأصل اللاتيني لكلمة يبدع create هو creare ، بمعنى أن يصنع )<sup>(٢٦)</sup> . وبما أن العمل الفني نتاج لفصل الإبداع فإن تذوق هذا العمل والحكم عليه لا بد أن يأخذ في الحسبان النشاط الإبداعي الذي شكل هذا العمل . وهذا النشاط الذي هو حيالنا في المحل الأول - لأنه لا إبداع بغير خيال - هو الذي يشكل وفقا له كيان العمل الإبداعي . ونحن حين ننظر في العمل الإبداعي لا يمكننا مجرد النظر لكي ندرك ما فيه من إبداع ، كما لا يكفي ذلك لأن نتذوقه ونحكم عليه بوصفه كذلك . ولكننا ندرك أن العمل إبداعي عندما نعاين أثر النشاط الإبداعي في هذا العمل . ولن يكون ذلك ميسورا إلا إذا رجعنا إلى المصدر أو الأصل الذي صدر عنه العمل . وهناك يتضح لنا أن النشاط الذي يقوم به المبدع في إنتاجه لعمل فني يختلف في نوعه عن ذلك النشاط العادي أو المألوف لنا في الحياة العملية . ومن ثم كانت الأشياء التي ينتجها الفنان المبدع مختلفة عن سائر الأشياء ؛ لأنه يتبع في صنعها طريقة لها خصوصيتها . فإذا ما تم إنجازها حل هذا الأساس تجلت فيها مزايا ليست لغيرها من الأشياء . وهذه المزايا هي التي ينبغي لنا إدراكها عندما نتصدى للحكم على العمل الفني ؛ وهي نفسها التي نجعلنا نرى فيه أنه عمل إبداعي ؛ فهو عمل صدر نتيجة لممارسة إنسان ما - نسميه الفنان - لنشاط من نوع خاص ، وبطريقة خاصة .

يقول متياس : « إن الفنان عندما يبدع جملا فنيا فإنه يتبع بذلك موضوعا جماليا . وهذا الموضوع ليس شيئا ميبا ولكنه يمثل واقعا إنسانيا حيا ؛ فهو نسيج من المعنى . ومن خلال عملية الإدراك الجمالي يتكشف ذلك المعنى ويستمتع به . ولكن إذا كان وجود النشاط الفني هو الذي يشكل وجود الموضوع الجمالي ، ألا نستطيع عندئذ أن نتحدث - كما صنع كروتشه - عن العلاقة « العضوية » بين العمل الفني ومحتوى الإبداع الفني ؟ ومن جهة أخرى ، السنا في استعاضتنا بالموضوع الجمالي وتكويننا إياه نستمتع في الوقت نفسه بما أبدعه الفنان خلال نشاطه في إنتاج العمل الفني ونقومه »<sup>(٢٧)</sup> . وبغض هذا التساؤل بمتياس إلى حقيقة أن مصدر العمل الفني أو أصله لا يمكن أن يفصل في منظور التلقي عن العمل نفسه ، الذي استوى أخيرا كيانا قائما بذاته . وهو يقول : « إن هذا المصدر يشير إلى منبع العمل الفني ، أو كيانه ، أو طبيعته ، أي إلى جوهره »<sup>(٢٨)</sup>

وعلى أساس من هذا الاختلاف المبدئي في النظر النقدي إلى العمل الإبداعي ، بين أن يكون هذا العمل كيانا قائما بذاته ومستقلا بهائيا عن مبدعه وعن نشاطه الإبداعي ، أو أن يكون له شخصيته وملاحمه الخاصة بقدر ارتباطه بأصله أو مصدره - حل هذا الأساس مختلف الممارسة النقدية كذلك .

وسنحاول الآن أن نصف هذه الممارسة وفقا للاستراتيجيتين المختلفتين اللتين توجهائهما .

- ٨ -

الأولى تنطلق من مبدأ أن العمل الإبداعي لا بد أن ينطوي على معنى واضح ومحدد ، له تعلق بالحياة ، وله مغزى بالنسبة إلى متلقيه . ويندرج تحت هذا المبدأ ويستوى فيه أن يقال إن العمل الفني « يعكس » صورة للحياة ، أو صورة ممكنة لها ، أو أنه « تعبير » ذات عنها ، أو أنه حوار أو « جدل » معها ؛ فهذه المنطلقات الثلاثة ، التي ربما لخصت تطور النظرة النقدية في تاريخها الطويل إلى ما قبل زمن الحدادنة الراهن ، تلتقي جميعا عند جملة من الأفكار العامة :

- أ - أن العمل الإبداعي كيان مطلق ، من حيث إنه مكتمل ، معنى وصياغة .
- ب - أنه واقعة تاريخية ؛ بمعنى أنه إضافة إلى سياق متصل من الأعمال الإبداعية .
- ج - أنه قابل للتصنيف .
- د - أنه يؤدي وظيفة معرفية جمالية ، بما يكشف عنه من حقائق شعورية أو فكرية ، أو شعورية/فكرية ، صيغت بطريقة لها خصوصيتها .
- هـ - أنه يتعلق بمنشئه بقدر ما يتعلق بالواقع ويستشرف المستقبل ؛ فهو ينطوي على ثقة في الحياة ، حتى عندما يبدو أنه يضيق بها ذرعا .



الإبداعي ، يتم فيه التركيز على محتوى العمل ، ومدى استجابته - أو عدم استجابته - لمطالبنا في الحياة ، في إطار الأعراف والتقاليد القارة في ضمائرنا .

ويدهى أن العمل الإبداعي ليس جملة من الأفكار التي يمكن استخلاصها وتركيزها في حمز محدود ، وإلا لما كانت هناك حاجة بالمبدع إلى المساحة التي يشغل بها عمله . وقد كان العقاد واقعا في دائرة هذا التصور حين كان يُسأل عن الرواية فيكرر دائما قوله : إنها كالخرنوب ؛ فنطار من الخشب ودرهم من السكر . ودرهم السكر هذه هي كناية عن الخلاصة المركزة للعمل الإبداعي الروائي الطويل ، أي الفكرة أو مجموعة الأفكار التي يختزل الناقد العمل إليها ، ويحكم عليه وفقا لها . وهذا ما لا يتقبله مبدع الرواية بسماحة ؛ فقد مثل تولستوى ذات مرة عما يعنيه برواية « أنا كارنبا » فكان جوابه : إنني لو حاولت أن أقول كل ما أعنيه بهذه الرواية لا عدت كتابتها مرة أخرى . وسوف أكون عمثا للنقاد إذا هم استطاعوا أن يكتبوا عنها مقالا في صحيفة<sup>(٣٠)</sup>، وهذا معناه أن تولستوى يرى أن عملية اختزال الرواية إلى بضعة أفكار سوف تكون على حساب الرواية ، وهو يترك هذه المهمة للنقاد ، ماداموا هم راغبين في ذلك . وكلمة الامتنان في عبارته ليست سوى قناع مذهب للاستنكار .

## - ٩ -

هذا فيما يتصل بالاستراتيجية النقدية الأولى ، التي يمكن أن نستخدم على تسميتها الاستراتيجية التقليدية . أما الاستراتيجية النقدية الثانية ؛ استراتيجية الحدائق ، فالمبدأ الأساسي الذي تنطلق منه - في منظورنا - وتتمثل به جملة الأفكار الأساسية التي ارتكزت عليها وروجتها ، إنما يتمثل في القول بالكتابةécriture بدلا من الإبداع . لقد توارت في هذه الاستراتيجية فكرة الإبداع بكل ما يتعلق بها وما يترتب عليها من نشاط نقدي ، وأصبحت الكتابة/النص هي موضع البحث والنظر . وتوشك كلمة « الإبداع » ومشتقاتها أن تكون منبوذة من معجم النقاد المشتغلين بالكتابة/النص .

إن مفهوم الكتابة - بدلا من الإبداع - قد فوض الأفكار الأساسية للاستراتيجية النقدية التقليدية ، بطرحه أفكارا مناقضة لها ، يمكن أن نتمثلها في الآتي :

أ - العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمل إلى الوجود .

ب - منشئ النص ليس له وجود سابق على هذا النص ، وإنما هو يولد معه في أثناء كتابته ، ويتوارى نهائيا ( يموت ) بعد ميلاد النص .

ج - النص بعد ذلك يوجد بقارئه ، الذي يحل محل الكاتب في كل قراءة ، ويتعدد بتعدد قرائه .

و - أنه بما يجعله إلى المتلقي من كشف جمالي لحقائق الحياة يؤكد في نفس هذا المتلقي ضربا من المتعة ، يمكن أن يسمى « متعة التعرف الجمالي » .

هذه الأفكار العامة ، التي تلتزم في مبدأ عام موحد لها ، تعد محددات لتلك الاستراتيجية النقدية التي ظلت تؤطر الممارسات النقدية على الساحة حتى ظهور جماعة النقد الجديد في أمريكا ، التي مهدت لظهور الحدائق على المستويين النقدي والإبداعي ، بل لعل هذه الاستراتيجية مازال لها بعض النفوذ ، على الرغم من جهرارة صوت الحدائق هنا وهناك .

والأعمال الإبداعية التي ظلت طوال الزمن ، ومازالت حتى اليوم ، تستجيب لهذه الاستراتيجية النقدية ، هي تلك الأعمال التي يجدها الناقد مصداقية لتلك المجموعة من الأفكار العامة أو لمعظمها على أقل تقدير . وهي على الجملة الأعمال التي تقبل التفسير . وهذا ما يمكن هذه الاستراتيجية من الوصول إلى هدفها الأخير ، وهو بناء تصورات كلية وأحكام عامة .

يقول كريستوفر بنلر :

« في الأعمال الفنية التي تنحو نحوا واقعا تتولد اللذة لدينا من جهة أن هذه الأعمال تشبه ما عشناه أو ما يمكن أن نعيشه في تجربتنا الحياتية . ومن ثم فإن كل ما يلدنا في هذه الأعمال يتعلق أساسا بما نعهده تمتعا في الحياة ذاتها . ونحن نقرأ هذه الأعمال موجّهين برغباتنا في أن تأخذ العدالة - على سبيل المثال - مجراها فيما يقابل المجرم ، أو في أن ينتصر كل ما هو أصيل على ما هو زائف ، أو في أن ينفي ما هو جميل كل ما هو قبيح ، أو في أن يحمل الأمن والطمانينة على الحروف والضباب ، أو في أن تتكشف الحقيقة آخر الأمر ، ويعود النظام أو التوازن ليحل محل التششت والاختلال . وصحيح أننا لانعيش في هذه الأعمال الواقع نفسه ، بشخصه وأحداثه وأشياءه المختلفة ، كما نعيش في حياتنا اليومية ، وأن هذه المعاشية إنما تتم من خلال النص الذي نقرأه ؛ أي من خلال اللغة ؛ ومع ذلك فإن ذلك الطراز من اللغة التي نستشعرها ونحن نتقدم في القراءة حتى ننتهي من العمل كله إنما يؤول في معظمه إلى تلك الأشياء التي نعيشها من خلال العمل في أفهانتنا ، والتي تلتقي مع رغباتنا وتوقعاتنا ، ونجسد مخاوفنا . وهذا الطراز من الأعمال الفنية يتقبل التفسير الذي يرى فيها بنية منتهية ومتناسكة ، ويستجيب بذلك للاستراتيجية النقدية التي تسعى إلى بناء تصورات كلية وأحكام عامة<sup>(٣١)</sup> .

وحين يواجه الناقد هذا الطراز من الأعمال الإبداعية فإنه لا يجد هناك في التعامل معها ؛ فهي تلقى بنفسها بين يديه في سماحة ، ولا تتطلب منه أكثر من أن يعمل فيها بمنهجية واضحة الأبعاد محددة المعالم ، مستخدما الأدوات المتاحة في هذه المنهجية .

والشء الذي يمكن أن يؤخذ على هذه الاستراتيجية هو أنها - في بعض ممارساتها - تنتهي إلى نوع من الاختزال للعمل

الأدب القائمة على فكرة المحاكاة أو فكرة التعبير أو التعليم ، واحتفلت بالقارئ بدلا من المنشئ . ومن ثم كان الفصل بين مقصد المنشئ ومعنى - أو معان - النص ، وكان القول بتفجير العمل - وقد صار يسمى النص - مجاوزا المعنى الثابت أو الحقيقة إلى اللعب الذى لا يكف للمعانى اللانهاية المنتشرة عبر السطوح النصية ، أى إلى اندياح dissemination هذه المعان . وفي هذه الأحوال تبدو أشكال النقد التقليدى ، سواء قامت على أساس دراسة سيرة المؤلف ، أو كانت شكلانية أو تاريخية أو بنوية ، أو اعتمدت على نظرية التلقى - تبدو قاصرة إن لم تكن مضطربة عليها<sup>(٣١)</sup> .

وقد اقتضى الأمر ناقدا جهوريا مثل بارت أن يفرق بين نوعين من النصوص على مستويين : فى المستوى الأول يفرق بين ما يسميه النص القرائى readerly والنص الكتابى writerly . أما النص الكتابى فهو الذى يستطيع القارئ أن يكتبه مع الكاتب ، وفيه يمكن للدوال أن تمتد إلى ما لانهاية ، ويمكن أن تستثار اللذة فيه وأن تمارس فيها يشبه لذة الجماع . أما النص القرائى فلا يمكن إلا أن يستهلك ، ولا يمكن إنتاجه . إنه يقرأ ولا يكتب ، وهو يبرز بنية من الدوال أو فى أشكال متعددة من المعنى . وهو يتطلب قارئاً وقورا غير متعبد intransitive وعاجزا جنسيا<sup>(٣٢)</sup> . وفى المستوى الثانى يفرق بارت بين ما يسميه نص اللذة ونص الغبطة . أما نص اللذة فهو ذلك الذى يحدث الاكتفاء والامتلاء ، ويمنح الانتعاش اللحظى ، وهو النص الذى يخرج من قلب الثقافة ولا يتصل عنها . وهذا النص يتصل بنوع مريح من القراءة . وأما نص الغبطة فهو النص الذى يفرض حالة من الشعور بالفقد ، والذى يزجج ( وربما وصل الأمر إلى حد إثارة نوع من الضجر ) ، ويزعزع كل دواوى القارئ التاريخية والثقافية والنفسية ، وفوقه المتعاسك ، وقيمه وذكرياته ، وينتهى بعلاقته باللغة إلى أزمة<sup>(٣٣)</sup> .

وواضح من هذا التصنيف أن النصوص القرائية هى تلك النصوص التى تنتمى إلى كتابها ، والتى تنحو نحوها واقعيا وتولد اللذة فى نفوسنا - على نحو ما رأينا من قبل - من جهة أنها تحقق رغباتنا ، وتشبه ما نشتاء أو ما يمكن أن نعيشه فى تجربتنا الحياتية . وهى بذلك موضوع جيد للاستراتيجية النقدية الأولى . أما الاستراتيجية النقدية الثانية فمن الواضح أنها تتعلق بنوع آخر من النصوص ، هى النصوص الكتابية ، أو نصوص الغبطة . إنها النصوص الحديثة والتجريبية ، خصوصا المتأخرة منها ، التى « تزجج » الناقد وتجعله فى حيرة من أمره أو من أمرها ، لأنها لا تمنحه المركز الدال الأساسى للعمل فى جملة ، أو لنقل إنه لا يستطيع أن يستكشف فيها هذا المركز ، كما يصعب عليه أن يجد فيها ما يربط بينها وبين الواقع الخارجى ، لا على مستوى الدلالة المباشرة أو على مستوى الرمز . فالعناصر المشتركة فى بناء النص تبدو عندئذ كما لو كانت نسجاً فى فراغ ، وكل منها يتحرك حرافى اتجاه ، حتى إن أى شرح يمكن أن يقوم به الناقد لأى منها لن يقضى به فى الغالب إلى شرح متكامل للنص فى جملة ، ولن ينتهى به إلى الاستقرار وراحة البال . وكل الكتاب الذين

د - هذا النص إما أن يكون قرائيا ، تستهلكه القراءة فلا يُعاد تحققة معها ، وإما أن يكون كتابيا ، يعنى أن القارئ يكتبه مرة أخرى فى كل قراءة .

هـ - ليس للنص معنى محدد ، فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى ، ولكن هناك دائما لعب للدوال ، واندياح للمعنى نتيجة لذلك ، إلى غير نهاية وبلا حدود . ومن ثم تنتفى قابليته للتفسير النهائى .

و - انتفاء أى علاقة بين هذا التفسير وقصدية منشئ العمل ، والإرجاء اللانهائى للدال .

ز - وحدة النص لا تتمثل فى مصدره ، بل فى الغاية التى ينتجه إليها ( انتهاء المرجعيات ) .

إن اللغة فى النص الأدبى - كما يقول لايتش مقتبسا من بارت - هى التى تتكلم ، ولم يعد المؤلف هو ذلك الصوت الكامن وراء العمل ، المالك للغة ، ومصدر الإنتاج . إن وحدة النص لا تتمثل فى مصدره بل فى الغاية التى ينتجه إليها . إننا ندخل فى عصر القارئ ، ولن يكون مثيرا للدهشة أن مولد القارئ لابد أن يكون على حساب موت المؤلف . ويمضى لايتش فى الإحالة على بارت فيورده قوله : « المظنون أن المؤلف هو الذى يصنع مادة الكتاب ، وهذا يعنى أنه - أى المؤلف - يوجد قبله ، ويفتح ويمعان ويمش من أجله ، وأنه فى علاقة سابقة به مماثل علاقة الأب بطفله . وعلى النقيض التام من هذا يولد الكاتب Scriptor المحدث فى الوقت نفسه الذى يولد فيه النص ، ولا يكون له بحال من الأحوال وجود سابق على الكتابة أو مجاوز لها<sup>(٣٤)</sup> . وهكذا نستبعد « أنا » المؤلف أو « أنا » المبدع بالآخرى من هذا المنظور ، « فالنص - كما يقول جول - يقرأ دون توقيع أبه ، ومن ثم يصبح المؤلف مؤلفا ( على الورق Paper author ) ويتحول السؤال عن صدق المؤلف ليصبح مشكلة زائفة ، ما دام أنه أنا الذى يكتب النص لا يكون فى ذاته قط سوى أنا ورفى<sup>(٣٥)</sup> . وقبل ذلك أشار لايتش إلى أن النص - من هذا المنظور - « لا معنى له حين يراد بذلك شيء ( مدلول عليه ) ، أو مقصود ، عن طريق الألفاظ التى اشتمل عليها . وبدلا من ذلك يقال إن النص يمارس ( الإرجاء اللانهائى للدال ) . وليس معنى هذا أنه يشير على نحو ما إلى شيء لا يمكن التعبير عنه ، والأصح أنه يعنى أن النص هو لعب للدوال . إنه يشبه بقطعة لغوية ( بُنيت ولكن بلا بؤرة مركزية وبلا خاتمة ) . وتعددية المعنى التى لا يمكن اختزالها هى نتيجة علاقات النص وقراباته ومصادره المتقاطعة مع عدد كبير غير محدود من النصوص الأخرى ، والنصوص المتداخلة ، التى يوضع هذا النص ضمنها . إنه منسوج من نصوص مقبسة دون علامات تصنيف ، ومن مصادر وأصداء تنبسط فى النص من أحد طرفيه إلى الطرف الآخر ، صائغة ضجة واسعة النطاق ، حتى إن أى قراءتين له لا يمكن قط أن تتماثلا ، وإن أى نص بعينه ينحل فى نصوص كثيرة<sup>(٣٦)</sup> .

لقد أجهزت المدرسة التفكيكية الفرنسية ( جماعة Tel Quel ) على المؤلف ، وقدمت النصية ( الكتابة ecriture ) بدلا من نظريات

تكون فيه لفتنا - بحكم طبيعتها الخاصة - غير قادرة على الوفاء بهذا المطلب<sup>(٣٩)</sup>. ثم يسوق جول مثالا من واقع الحياة اليومية، نحدد فيه ما قصد إليه شخص ما، كالحكم الذي يصدره المحلفون على متهم بجرمة قتل بأنه قتل عمدا ولم يكن في حالة دفاع عن النفس؛ فهو لاء المحلفون قد أخذوا في حسابهم مقصد المتهم من فعل القتل، وأنهم حين نطقوا بهذا الحكم كانت لديهم فكرة واضحة للغاية عما نسبوه إليه عندما قرروا أنه ارتكب جريمة القتل ولم يكن في حالة دفاع عن النفس. ثم يقول جول: «يترتب على هذا أنه إذا كانت هناك علاقة منطقية بين معنى النص ومقصد المؤلف فإن هذا سيكون سببا كافيا لافتراض أن هناك نقطة محددة ينتهي عندها لعب الدوال ويتم تحصيل المدلول»<sup>(٤٠)</sup>. وهو يرى أنه من الصعب رؤية أي اختلاف من حيث المبدأ بين ما يحدث في هذه الحالة وفي حالة التفسير الأدبي.

وهكذا يردنا جول إلى العلاقة بين معنى النص ومقصد المؤلف، وإلى أن اللعب بالدوال لا يمكن أن يكون مطلقا، بل لابد من أن تكون له حدود يتوقف عندها.

كذلك فإن بلوم - وهو من كبار التفكيكيين الأمريكيين - في الوقت الذي يرى فيه أن مقصد الشاعر يوجه العمليات الشعرية والتفسيرية، فإنه يرى أن القصيدة - على الرغم من مركزيتها - ملفعة بالغموض، ويقول: «إن الصور علاقات بين ما يقال وما يقصد إليه على نحو ما». ورواء النص (inter) ext (المتداخل) يفتح صوت الشاعر الذي يحمل قصده. ومن ثم فإن الذات الفاعلة عند بلوم - كما يقول لايتش - ما تزال حية<sup>(٤١)</sup>. وفي هذا عدول صريح عن فكرة موت المؤلف واستبعاد أي فاعلية له في العمل؛ وفيه كذلك إقرار بقصديّة للمؤلف، تكون خامضة ولكن الصور تنم عليها.

كذلك فإن جول قد انطلق في مناقشته لنظرية التفكيكية من محاولة للاقترب من الممارسة النقدية، بعيدا عن مجال نقد النقد؛ لأنه تبين أن النقد للعمل الذي قام به «دي مان» مثلا، وهو أكبر المدافعين عن التفكيكية في أمريكا، يتعارض تعارضا حادا مع معطيات نقد النقد عنده، وأن في خلفيه هذه الممارسة النقدية عنده «هناك مفهوم لمعنى العمل مؤداه أن ما يعنيه هذا العمل يرتبط منطقيا بما قصد إليه المؤلف»<sup>(٤٢)</sup>. وهو يقول في موضع آخر: «عندما ننظر المسر إلى الممارسة الحالية في مواجهة النظرية النقدية، حتى ممارسة بعض أكثر المدافعين عن التفكيكية ثورية، فإن سيطرة الفكرة «النقدية» من المعنى علينا لا يمكن إنكارها. وأكثر من هذا أنني أرى شاهدا ضئيلا للغاية على أن الممارسة النقدية تمر بعملية تحول تتغير فيها الفكرة «القديمة» عن المعنى في العمل شيئا فشيئا حتى إن تفسير (نص) ما بالمعنى الذي يقصده بارت يصبح، أو سيصبح في المستقبل القريب، نشاطا إبداعيا بصفة أساسية، أي لعبا بالنصوص»<sup>(٤٣)</sup>.

ثم نفق أخيرا - ولقد طالع الاستشهاد - عند ما ينقله لايتش عن ردل من أن «ميلرو دي مان يحاولان المحافظة على وضع المؤلف (حتى وإن كان بوصفه فاعلية)، وتثبيت قيمة اللغة الأدبية [التأكيد من عنده]. وهذه العناية ذات الطابع المحافظ بالمؤسسة الأدبية، التي

ينتجون أحيالا من هذا الطراز لا يستهدفون إحداث ذلك النوع من اللذة التي تحققها الأعمال الأخرى؛ ويصبح البحث عما تشتمل عليه هذه الأعمال من لذة (إذا كانت تتضمن لذة على الإطلاق) رهنا باستكشاف جمالية خاصة بها، يسميها بترل «جمالية الانفتاح aesthetically of openness»<sup>(٣٧)</sup>، أي جمالية النص المفتوح دلاليا، الذي لا نهاية لدلالاته، ولا حدود لمعناها. وعلى هذا النحو تنقف «جمالية الانفتاح» بوصفها الخاصية المميزة للكتابة الحدائية، والموجهة - من ثم - لهذه الاستراتيجية النقدية، في مقابل «التعرف الجمالي» الذي يمثل هدف الاستراتيجية النقدية الأخرى - على نحو ما رأينا.

هل أن هذا الطراز من الكتابة الحدائية، الذي استتبع تلك الاستراتيجية النقدية، لم ينشأ من فراغ؛ فلم يكن الكتاب الحدائيون بمعزل عن واقعهم الجديد، وعما وقع في العالم من متغيرات، بل ربما كانت كتاباتهم نتيجة طبيعية لانخراطهم في هذا الواقع، واستبصارهم بما يجري فيه من حوهم. يقول بترل: «لا شك في أن موقف هؤلاء الكتاب كان صدى لما طرأ على العالم من اهتزاز في القيم، وشك في الحقائق، نتيجة لاختلاف نظام العالم، وصراع المعتقدات، حتى أصبح ما هو وهم وما هو حقيقة على قدم المساواة. ومن هنا فقد هؤلاء الكتاب لفتهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو وجودي. فإذا هم كتبوا - ولا بد لهم أن يكتبوا - صارت كتاباتهم ضربا من اللعب أداته اللغة، لا يقيم وزنا لتقاليد سابقة أو لأعراف أدبية قارة، أو يلبس رغبات فطرية متواترة، أو يستهدف تحقيق لذة الجمهور المتلقين»<sup>(٣٨)</sup>.

وسواء أكان هذا تبريرا لهذا الطراز من الكتابة أم مجرد تفسير له بوصفه ظاهرة تمتد أطرافها إلى أنحاء كثيرة وبعيدة من العالم، فإن قيامه على أساس من اللعب الحر باللغة قد استتبع من الناقد أن يتلقاه بلعب مماثل، بمعنى أن يلعب الناقد الدور نفسه مع النص، فإذا هو ينشئ كتابة سرعان ما تصبح هي ذاتها موضع قراءة، وتتساوى عندئذ النصوص الكتابية مع النصوص النقدية، التي أصبحت هي كذلك نصوصا كتابية.

- ١٠ -

على أن هذه الاستراتيجية التي راجت في أمريكا في العقدين الماضيين، خصوصا في «مدرسة ييل»، قد عرفت من التفكيكيين الأمريكيين أنفسهم من رفض المضى معها إلى نهاية الشوط، وحاول أن يكبح جماحها بعض الشيء.

يقول جول: «يلوح لنا بصفة عامة أننا نعرف ما تعنيه تفسيراتنا؛ ويبدو على العموم أننا على وعى كاف بما تلزمنا به تفسيراتنا في حدود ما لدى المؤلف من معرفة ومعتقدات ومشاعر وميول وما إلى ذلك. فهل نحن نخدع أنفسنا ببساطة في اعتقادنا أننا نعرف ما نعني؟ أم أن هذه حالة من تلك الحالات التي فرض فيها على مفهوم ما مطلب مطلق، هو في هذه الحالة مفهوم المعنى، أي معرفة ما نعني، على نحو

الجدل بين المبدع والواقع والتاريخ ، ويستشرف المستقبل ، وأن النقد هو كذلك جدل مع هذا الإبداع بما هو حامل لأهداف المبدع ، وقابل - من ثم - للفهم والتفسير - إذا أخذنا بذلك فلن يبق لنا تلك الاستراتيجية النقدية الحديثة أرض تقوم عليها .

إن الخيار واضح أمامنا ؛ وفي تقديرى أنه إذا كانت هذه الاستراتيجية النقدية ، التى هى إفراز لعالم ما بعد البنيوية ، استجابة طبيعية لمعطيات زمنها على مستوى العالم الغربى بصفة أساسية ، فإن المستقبل لن يكون فى صالحها ؛ لأن العالم لا بد أن يبحث لنفسه عن مخرج من المأزق الذى وجد نفسه فيه ؛ وعندئذ سيتغير وجه العالم ، ويتغير وضع الإنسان فيه ، وتنشأ مع هذا التغير بالضرورة استراتيجية جديدة ، لا يملك أحد الآن - إلا أن يكون جريئاً ومغامراً - تحديد ملامحها .

تنطبق مع ( تراث النزعة الإنسانية ) ، تضع الأدب فى صورة من الحكمة الإنسانية والقدرة الإبداعية لها تميزها وقداستها (١٣) .

- ١١ -

إن كل هذا النقد ، أو كل هذه التحفظات - على أقل تقدير - يبين لنا إلى أى مدى كانت دعاوى هذه الاستراتيجية النقدية الحديثة موضع مراجعة من بعض أنصارها قبل أعدائها ، وكيف أن هذه الدعاوى - على الرغم من كل ما فيها من إغراء - لا يمكن المضى معها إلى نهايتها - إذا صح أن لها نهايات .

ويكفى أن هذه الدعاوى إذا صحت فإن فكرة التفسير الأدب تفقد مشروعيتها التقليدية ؛ ولكننا إذا أخذنا بأن هناك مبدعا ، وأن هناك شيئا اسمه الإبداع الفنى ، وأن هذا الإبداع يقوم على أساس من

## الهوامش

- George Whalley: *Poetic Process*. The World Publishing Company, 1967, p. XXX. — ١٩
- Michael Mitias: *Creativity and Aesthetics*, in Mitias (1985), p. 55. — ٢٠
- Novikov: op. cit., p. 44. — ٢١
- Ibid., p. 11. — ٢٢
- Hausman: op. cit., p. 33. — ٢٣
- Novikov: op. cit., p. 65. — ٢٤
- Ibid., p. 68. — ٢٥
- Mitias: op. cit., p. 58. — ٢٦
- Ibid., p. 62. — ٢٧
- Ibid., p. 63. — ٢٨
- Christopher Butler: *The Pleasures of the Experimental Text* -in Jeremy Hawthorn (ed.): *Criticism and Critical Theory*, Edward Arnold, London 1984, p. 132. — ٢٩
- Vladimir Propp: *Theory and History of Folklore*. Manchester Univ. Press 1984, p. 78. — ٣٠
- Vincent B. Leitch: *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, Colombia Univ. Press 1988, p. 103. — ٣١
- P. D. Juhl: *Playing with Texts. Can Deconstruction Account for Critical Practice?* in Jeremy Hawthorn (ed.): *Criticism and Critical Theory*, Edward Arnold, London 1984, p. 59. — ٣٢
- Ibid. — ٣٣
- Leitch: op. cit., p. 105. — ٣٤ انظر :
- Ibid., p. 114. — ٣٥
- Butler: op. cit., p. 133. — ٣٦
- Ibid., p. 132. — ٣٧
- Ibid. — ٣٨
- Juhl: op. cit., p. 61. — ٣٩
- Ibid., p. 62. — ٤٠
- Ibid., p. 60. — ٤١
- Ibid., p. 71. — ٤٢
- Leitch: op. cit., p. 95. — ٤٣

- Harold A. Rothbart: *Cybernetic Creativity*. — ١
- Robert Speller and Sons, N. Y. 1972, pp. 30-31.
- Vassily Novikov: *Artistic Truth and Dialectics of Creative Work*, — ٢
- Progress Publishers, Moscow 1981, p. 18.
- Charles Hartshorne: *Creativity as a Value and Creativity as a Transcendental Category* in Michael H. Mitias (ed.): *Creativity in Art, Religion and Culture*. Elementa 42, Radopi, Amsterdam 1985, p. 7. — ٣
- Joseph Margolis: *Emergence and Creativity*-in Mitias (1985), p. — ٤
- 13.
- Rothbart: op. cit., p. 26. — ٥
- Ibid., pp., 267. — ٦
- Ibid., p. 27. — ٧
- Ibid., p. 28. — ٨
- Ibid., p. 24. — ٩
- Carl R. Hausman: *Originality as a Criterion of Creativity* -in Mitias (1985), p. 27. — ١٠
- Rothbart: op. cit., p. 25. — ١١
- Charles Moraze: *Literary Invention*-in Richard Macksey & Eugenio Donato (eds.): *The Structuralist Controversy*. John Hopkins, Baltimore & London 1972, pp. 28-9. — ١٢
- Hartshorne: cit., p. 2. — ١٣
- ١٤ - : يرى هارتسهورن ضرورة أن نفتتح عقولنا على عقول الآخرين حتى نكتسب إبداعاتنا مزيدا من القيمة ؛ فالتقاطع الحميم مع تجارب الآخرين يمكننا من تحقيق مستوى جديد من التركيب Synthesis .
- Hartshorne: ibid., p. 9. — انظر :
- Hausman: op. cit., p. 30. — ١٥
- Novikov: op. cit., p. 20. — ١٦
- Hausman: op. cit., p. 30. — ١٧
- ١٨ - انظر هذه الصحيفة فى البيان والتبيين للجاحظ ، ت السندوس ، ج ١ ، ص ١٥٩ .

# الوافع الأدبي

## ● تجربة نقدية

- نحو أجرومية للنص الشعري  
دراسة في نصيدة جاهلية

---

## ● متابعات

- الصورة والنفمة والفكرة  
في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة  
درماد الأسئلة الحاضرة

- قراءة لرواية ١٩٥٢  
لجميل عطية إبراهيم

---

## ● عروض كتب

- النظرية الأدبية المعاصرة

تأليف : رمان سيلدن  
ترجمة : جابر عصفور

- البنية البطركية

تأليف : هشام شرابي



## نحو أجرومية للنص الشعري

### دراسة في قصيدة جاهلية

سعد مصلوح

#### ١ - الشاعر والقصيدة

وقد أخذنا النص في الغالب الأعم عن شرح التبريزي ، إلا في بيت واحد هو الخامس عشر ، وذلك قوله :

تؤذي صديقا ، وتبدي ظنة      تحزن منها وسها مانشيم  
إذ أثرتا عليه الرواية الواردة في نشرة الشيخين ، وهي :  
تؤذي صديقا ، وتبدي ظنة      تحرز سها وسها مانشيم  
ويبدو أن الرواية في شرح التبريزي تصحيف للرواية المرتضاة .

أما شرح مفردات النص فقد أخذ من النشئين جميعا ، بحيث تتم إحداها الأخرى عند الضرورة . وهذا الشرح ، وإن كان لا يفي كثيرا في هذا المقام ، لازم بالقدر الذي يزيل الوحشة بين القارئ وما تضمنته القصيدة من غريب .

الشاعر هو المرقش الأصفر . وهو ، على ما استظهره الشيخان أحمد محمد شاکر وعبد السلام هارون رحمهما الله تعالى ، في شرحهما للمفضليات<sup>(١)</sup> ، ربيعة بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن حل بن بكر وال . وهو ابن أخي المرقش الأكبر ، وعم طرفة بن العبد صاحب المعلقة المشهورة .

وحدث الشاعر في القصيدة عن هند بنت عجلان ، وهي جارية صاحبه فاطمة بنت المنذر ، وله معها خبر طريف ورد مطولا في شرح التبريزي للمفضليات<sup>(٢)</sup> ، وذكره الشيخان شاکر وهارون في شرحهما على سنة الاختصار<sup>(٣)</sup> . وما بنا تتبع واقعات الخبر في تفصيلاته ، فليرجع إليه ثمة من شاء .

#### ٢ - النص

قال المرقش الأصفر :

- ١ - لابنة عجلان باجر رؤوم لم ينمفين ، والمعهد قديم
- ٢ - لابنة عجلان ، إذ نحن معاً . (وأي حال من الدهر تدوم؟)
- ٣ - أضحت قفارا ، وقد كان بها في سالف الدهر أرباب الهجوم
- ٤ - بادوا ، وأصبحت من بعيدهم أحسبى خالدا ، ولا أريم
- يا ابنة عجلان ، ما أصبرني على حطوب كنهت بالقدم

\*\*\*

(١) الجو : مكان بعينه . لم يتعين : لم يدرس . الرسم : الأثر بلا شخص ، والظل : ما شخص من آثار الديار .

(٢) الهجوم : جمع هجمة وهي القطعة من الإبل ، أو الملة منها .

(٣) أريم : أزول عن موضعي وأبرح . ويرى : أحسب أن خالد لا أريم .

(•) القدم : الفأس .

- ٦ - (كان فاما عقار قزفت نش من الدن ، فالكاس رذوم  
٧ - في كل مسمى لها مقطرة ، فيها كبناء ممد وحيم  
٨ - لاتصطل النار بالليل ، ولاتوقظ لزاد ، بلهاه نزوم)

\*\*\*

- ٩ - أرقى الليل برق ناصب ، ولم يمتى على ذلك حيم  
١٠ - من خيال تسدى مؤمنا ، أشعرى الهم ، فالقلب سقيم ؟  
١١ - ليلة بنتها منيرة ، قد كررتها على عيني الموم  
١٢ - لم اغتبط طولها حتى انقضت ، أكلوها بعدما نام السليم

\*\*\*

- ١٣ - تبكى على الدهر ، والدمر الذى أبكاك ، فالدمع كالشن مزيم  
١٤ - فتمرك الله ، هل تدري ، إذا ماتت في حبها ، فيم تلوم ؟  
١٥ - تؤذى صديقا ، وتبدي ظنة . تحرز سها وسها ماتشيم

\*\*\*

- ١٦ - كم من أخى ثروة رأيت ، حل على ماله دمر هشوم  
١٧ - ومن عزيز الحمى ذى منعة أضحي ، وقد أثرت فيه الكلوم  
١٨ - بينا أخو نعمة إذ ذقت وتحولت شقرة إلى نعيم  
١٩ - وبينما ظاهن ذو شقة ، إذ حل زحلا ، وإذ خف المقيم  
٢٠ - وللفتى غائل يفول ، يا ابنة عجلان ، من وقع الحثوم

- (٦) يروى كأن فيها عذارا قرقنا : أى في فمها ويروى شن من الدن . ويروى : صب من الدن ، والدن ختم ، أى غثوم . العقار : الحمرة .  
الفرقت : الذى يصيب صاحبها من شربها رعدة . نش : صوت عند الغليان . الرقوم : السائل .  
(٧) المقطرة : المجهزة ، والكباء : البخور أو المود . حيم : ماء حار لحم به .  
(٩) ناصب : من النصب أو الثعب ؛ وهو بمعنى متعصب ؛ أى يمتص بالنظر إليه . ويروى ناصب : أى بعيد ويروى : دائم . الحميم : القريب الذى توده ويوبك .  
(١٠) تسدى : تغطى إليه ، مؤمنا : أى بعد ساعة من الليل عاشعرون : أبطنى أو صار مثل الشعارلى .  
(١٢) أكلوها : أرحى نجومها . السليم : اللديع  
(١٣) الشن : القرية الحلقى . الهزيم : المتكسر أو القرية المشقة .  
(١٥) الظنة : التهمة . تشيم : تدجل في الكنانة . والشيم من الأعداد . وه ما قبل تشيم : زائلة ؛ يقول : إنك فارغ بطل ، لا تصنع شيئا ، إنما أنت كرجل يسر من كنانته سها ويدخل سها .  
(١٦) الثروة : الكثرة . هشوم : أصل الغشم الظلم .  
(١٧) الحمى : ما منع وحفظ . ذى منعة : أى معه من منعه ويحفظه . الكلوم : جمع قلم ، وهى الجراحات ؛ أى أثر فيه الدهر ولم يبال بعزته ومنعته .  
(١٨) ويروى : انقلب شقرة .  
(١٩) الشقة : السفر البعيد . والمعنى : بينا الرجل مسافر إذ حل رحله وأقام ؛ وبينما الرجل مقيم إذ سافر أى ليس الناس حل حالة ؛ يُعزلهم الدهر ؛ يُفنى هذا ويُفقر هذا ، ويظمن هذا ويقيم هذا .  
(٢٠) يفول : يذهب به . الحثوم : جمع حتم وهو القضاء .



### ٣ - فاتحة ومهاد

نمة طريقان كلاهما وارد عند الدخول إلى عالم هذا النص لاستظهار بنيتة اللغوية ، والكشف عما يتاح الكشف عنه من أسرار الأدبية فيه ، ومن الخصائص التي تؤدي بها كلماته ومبانيه الصياغية والمضمونية وظيفتها في الفعل ، وفي تحقيق التفاعل الحميم بين متلقيها ومبدعها . فاما الطريق الأول فيقوم على تقديم صياغة مفصلة ، بين بدى التحليل ، نستيبن به الأسس النظرية التي يتكئ عليها الدرس ، والمقولات المنهجية الفاعلة في التحليل ، وعمل ما يستدعيه ذلك من تعريف بالمصطلحات المستخدمة فيه ، وبالانتهاء المدرسي الذي يشكل العقيدة العلمية للباحث ، ثم الدخول ، بعد ذلك كله ، إلى عالم النص لإعمال المنهج فيه ، والتحقق من جدوى أسسه ومقرلاته في الكشف عن غنى التصورات الباطنة فيه وهيئاتها والعلاقات القائمة بينها ، وتجلياتها في ظاهر النص ، أى في تشكيلاته اللغوية ، وما به يكون فعلها وانفعال المتلقى بها . ذلكم هو الطريق الأول .

وأما الطريق الثاني فيعمد سالكه إلى النص بلا واسطة ، مفترضا قيسام الأساس المنهجي ، ووضوح الانتهاء المدرسي ، وانضباط إجراءات التحليل في صدر العلم السابق على التحليل لدى الباحث . وهنا تختفى الصياغة المفصلة المبينة عن كل ذلك ، ولا يظهر في الدرس إلا تجلياته وآثاره ، وتترك للقارىء - حيثئذ - مهمة الاستنباط والاستدلال ، والتهدى إلى المهاد النظرى الذى صدرت عنه الدراسة ، والحكم ، من ثم ، على كفاءته وجدواه .

ولأن كلا الطريقين له من الجدوى والمحاذير ما يجعل التردد بينهما واردا ، فقد حار الباحث أمةً يسلك حين أراد المغامرة بالدخول إلى عالم هذا النص الجاهل الأسر ، ثم يصوغ حاصل هذه المغامرة تحت عنوان « تجربة نقدية » . وهو عنوان يقترحه هذا المنبر العلمى الجاد ليكون عنواناً جامعاً بين البساطة والخطورة في آن معا .

ولعلنا بهدى من هذا العنوان وفي هذا المقام ، أن نكون أميل إلى ارتكاب الطريق الثانى . بيد أن ذلك لا يعفينا من بيان كاشف عن جوهر الأساس اللسانى الذى تستند إليه هذه المعالجة ، جاهلا من مواجهة هذا النص سائحة تؤكد من خلالها ما سبق أن طرحناه من ضرورة العمل على إرساء منهج لسانى في نقد الأدب العربى ، يكون فيه النص ، أو الخطاب الأدبى هو موضوع الدراسة ، ويكون منهج الدراسة فيه لسانيا بالمفهوم العلمى لهذا المصطلح<sup>(١)</sup> .

وهنا نجزم بأننا في حاجة ، لكى نرسى هذا المنهج ، إلى ما يشبه تغيير القبلة البحثية ، وذلك بالانتقال بالنحو العربى ( واللسانيات العربىة بعامة ) من طور ظل فيه حبيس أسوار الجملة ، أى الكلام المفيد فائدة بحسن السكوت عليها ، إلى طور يكون فيه النحو بالمفهوم الواسع للمصطلح ( قادرا بوسائله على محاصرة النص ووصفه ، والكشف عن علاقاته التى تتحقق بها نصية النص بما هو حدث تواصل مركب ، ذو بنية مكتفية بنفسها ، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل .

لقد استظهرنا في غير هذا المقام « أن النمط التقليدى السائد في دراسة النحو العربى وتدرسه بمدارسنا وجامعاتنا ليس هو الممكن الوحيد ، على ما يعتقد كثيرون يادى النظر . إنه ، فيما نرى ، ليس إلا واقعا علميا يمكننا - بل إن علينا - أن نجاوزوه إلى واقع علمى جديد . لقد استفد هذا النحو أخراضه ، واستهلك نفسه ، أو استهلكه أصحابه ، درساً وتدرساً ، بعد أن أنضجته أسلافنا حتى احترق ، وولجنا به نحن إلى نفق مظلم ، محال معه أن نضيف إليه جديداً إلا بإدراك هذه الحقيقة<sup>(٢)</sup> . وراينا في ذلك « أن مكن الخطر في قضية النحو العربى يتجاوز انعدام التحليل النحوى للنصوص إلى عدم إحساس الحاجة إليه أصلاً ، مع أننا نبط بهذه النقلة لتحقيق المرجو من الخروج بالنحو العربى مما نجس أنه أزمة أخلة بخناقه ، كسايحة لدوره الفاعل في دراسة العربىة ونتائجها وإبداعاتها الأدبية ، حين ارتبط بخاية ضئيلة نحيفة لاتلقى بجلاله وثراله ، ونعى بها عصمة للسان من الزلل . وليته قد وفق إلى القيام بما على النحو الأمثل<sup>(٣)</sup> .

وهذه الدراسة هى محاولة أولى لامتحان جانب من الفروض والإجراءات ، التى تشكل ملامح فكرة أجرومية النص text gram-mar ( = نحو النص = لسانيات النص text linguistics ) ، على النص العربى ( فى الشعر خاصة ) . ولا يخفى ما يحف بتلك الغاية من صعوبة يتصل بعضها بمفارقة المعالجة للمألوف والمتوقع ، وبعضها بتطويع أجرومية النص بما هى إنجاز لسانى معاصر لدراسة نص عربى أولاً ، وشعرى ثانياً ، وجاهل ثالثاً . وهى صعوبات متراكبة بعضها فوق بعض . ويتصل بعض ثالث بضرورة إقامة نزع من الجسور الواصلة بين هذا النمط الوافد من التحليل والموروث النحوى ، إذ إننا نؤمن « أن البدء من الصفر المنهجي في هذا المقام يعنى إهدار أربعة عشر قرناً من النتاج اللسانى المتميز ، الذى هو إنجاز قوم من أحلم الناس بفقه العربىة ، وأسرار تركيبها ، وذخائر تراثها . وما يكون لنا حقاً ، إذا كنا من أولى الألباب ، أن نلوى رؤوسنا إغراضاً عن كنوز هى عمر هذه الأمة ، ومركب جوهرى من مركبات ثقافتها<sup>(٤)</sup> .

### ٤ - النص والنصية

ولدت أجرومية النص من رحم البنيوية الوصفية القائمة على أجرومية الجملة في أمريكا ، وكان مقال زيليج هاريس Zellig Harris تلميذ بلومفيلد وأستاذ تشومسكى ثم مریده فيها بعد عن « تحليل الخطاب » Discourse Analysis ، من معالم السطريق في هذا الاتجاه<sup>(٥)</sup> . ثم شهدت اللسانيات منذ منتصف الستينيات في أوروبا ومناطق أخرى من العالم توجهها قويا نحو الاعتراف بأجرومية النص بدلا موثوقا به لأجرومية الجملة ، وفتحت للدرس اللسانى منافذ كان لها أبعد الأثر في دراسة اللغة ووظائفها النفسانية والاجتماعية والفنية والإعلامية . ولم يكن عجباً أن تحاول المدارس اللسانية ، على اختلاف منطلقاتها وغاياتها وإجراءاتها ، أن تقدم طرزها وصيغها ومنظومة مصطلحاتها المميزة لها في هذا المضمار . ولم يكن بد - مع تعدد الدروب والثقافات فيها نحن بصده - من اختيار نعريف به المراد من النص text والنصية textuality ، أى ما به يكون الكلام نصاً . وقد

هي كم متصل على صفحة الورق . وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية ، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكيونته واستمراريته . ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي grammatical dependency<sup>(١١)</sup> . ويتحقق الاعتماد في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي :

- ( ١ ) الاعتماد في الجملة intra-sentential
- ( ٢ ) الاعتماد فيما بين الجمل inter-sentential
- ( ٣ ) الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة .
- ( ٤ ) الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات
- ( ٥ ) الاعتماد في جملة النص .

أما الأشكال التي تتجلى فيها أنواع الاعتماد لكثيرة ، وسنعرض لها عند معالجة النص .

#### ٤ - ٢ . الحبك coherence

إذا كان معيار السبك مختصاً برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص فإن معيار الحبك يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص textual world ، ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم concepts والعلاقات relations الرابطة بين هذه المفاهيم . وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإدراكاً أو تلقياً واستيعاباً ، وبها يتم حبك المفاهيم من خلال قيام العلاقات ( أو إضافاتها عليها إن لم تكن واضحة مستعنة ) على نحو يستدعي فيه بعضها بعضاً ، ويتعلق بواسطته بعضها ببعض .

ويمكن تعريف المفهوم concept بأنه محتوى مدرك cognitive content ، يمكن استعادته أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل . أما العلاقات relations فهي حلقات الاتصال بين المفاهيم . وتحمل كل حلقة اتصال نوعاً من التمييز للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً ، أو تحدد له هيئة أو شكلاً . وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص ، كما تكون أحياناً علاقات ضمنية يفتقها المتلقى حل النص ، ويستطيع بها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط ، وهنا يكون النص موضوعاً لاختلاف التأويل .

وحيث نقول إن المفهوم قابل للاستعادة والتنشيط بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل - نكون في مواجهة مباشرة مع قضايا تقع في الصميم من علم النفس الإدراكي cognitive psychology تتصل بالذاكرة بشوحيها : القصيرة المدى short-term memory والبعيدة المدى long-term memory ، وتتصل كذلك بفضاء عمل الذهن mental workspace ، الذي يمكن خلاله تنشيط المفاهيم والعلاقات لتشكيل ما يسمى بالمخزون النشط active storage . وهكذا يتصل مفهوم أجرومية النص بمجال معرفي زاهر بالنظريات والاجتهادات ، على نحو يصعب من مهمة الباحث ، ولكنه يزيدنا

أثرنا هنا أن نعلم تعريف روبرت ألان دي بيوجراند Robert Alain de Beaugrand وولفجانج أدرخ Wolfgang Ulrich Dresslar « مفهوم النص ، من حيث إنه « حدث تواصل - municative occurrence ، يلزم لكونه نصاً أن تتوافر له سبعة معايير للنسبة مجتمعة ، ويؤول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير<sup>(٩)</sup> :

- ( ١ ) السبك cohesion
- ( ٢ ) الحبك coherence
- ( ٣ ) القصد intentionality
- ( ٤ ) القبول acceptability
- ( ٥ ) الإعلام informativity
- ( ٦ ) المقامية situationality
- ( ٧ ) التناص intertextuality

ويمكن تصنيف هذه المعايير السبعة في :

( ١ ) ما يتصل بالنص في ذاته text-centered ؛ وهما معيارا السبك والحبك .

( ٢ ) ما يتصل بمستعمل النص سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً user centered ؛ وذلك معيارا : القصد والقبول .

( ٣ ) ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص ؛ وذلك معايير الإعلام والمقامية والتناص .

ولا شك أن إعمال تلك المعايير السبعة في تحديد ما به يكون الكلام نصاً إنما يعدل من نظرنا إلى التقابل المفترض بين مفهومى الجملة والنص . ومن ثم يكون معيار التمييز بين ماصدقات المفهومين بعيداً من أن ينحصر في الكم أو مطلق البنية النحوية ، وتكون الجملة النحوية ، التي تتوافر لها هذه المعايير السبعة نصاً . أما سلسلة الجمل التي يتخلف عنها أحد المعايير المذكورة فلا تعد نصاً ، حتى وإن تحققت لها سلامة التركيب النحوي .

ونحن معنيون هنا أصالةً باختيار المعيارين المرتكزين على النص في ذاته ، وهما معيار السبك والحبك<sup>(١٢)</sup> ؛ وسنلم تبعاً بما سواهما حين يقتضى المقام . ومن ثم كان لزاماً أن نقدم بين يدي هذه الدراسة تعريفاً بالمعيارين المقصودين بالدرس . أما التعريف بما يدور في فلكهما من مصطلحات ، أو بعلاقات الاعتماد المتبادل بينهما ، فسلم به في أثناء معالجتنا للقصيدة ، بحيث يتلازم التعريف بها مع إعمالها في النص إعمالاً تتجلى به شبكة العلاقات المعقدة ، الحاكمة حل هذه المفاهيم .

#### ٤ - ١ . السبك cohesion

يختص معيار السبك بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص surface text . ونعني بظواهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني ، والتي نخطها أو نراها بما

تتفى معها كل خصوصية للنص .

وأنت إذا رجعت إلى ما كتبه واحد من أشياخ العلم الأعلام في تاريخ الثقافة العربية هو الأستاذ محمود محمد شاكر في سلسلة مقالاته الذهبية عن القصيدة الدائمة الصيت ، المنسوبة خطأ - على ما استظهره الشيخ - إلى تأبط شرا ؛ تلك التي مطلعها :

إن بالشَّعْبِ الذي دون سلع  
لقتيلاً ، دمه ما يُظَلِّ

لرايت مصداق ما نقول في المهيشة التي ارتضاها لكتابة القصيدة ، ولعلمت علما ليس بالظن أن حاجة القصيدة القديمة إلى التقسيم والترقيم لإظهار مخبوء الجمال في النغم والمباين هي حاجة أصيلة وليست مستوردة بحال<sup>(١٣)</sup> .

وإذا كان الشاعر المعاصر قد تولى بنفسه - في معظم الأحيان - مهمة التقسيم والترقيم ، وحل بذلك شيئا من العبء عن الباحث ، فإن تصدى الباحث لهذه المهمة في دراسة الشعر القديم هو عمل مخوف بالمخاطر ، معرض لخطر النسبية وتحكيم الذوق ؛ وهو في النهاية نوع من القراءة والتفسير للنص ، بل إنه أساس أيضا لكل قراءة وتفسير . ويرى القاري في صدر هذه الدراسة قصيدة المرفش الأصغر ، وقد قسمت ورقمت نحواً من التقسيم والترقيم نقترح بين يدي البحث<sup>(١٤)</sup> . ومن حق القصيدة والشاعر والقاري أن يتساءلوا عن الأساس الذي قام عليه هذا التقسيم ، وعن الكيفيات التي نحمله بها من خطر الذاتية والتحكم . هنا سنفننا أحد الاجتهادات في اجرومية النص بفكرة المفاتيح الظاهرة surface cues<sup>(١٥)</sup> ، التي يمكن رصد نقاط التحول داخل النص من خلالها ، وهي في جوهرها علامات مادية تكون منطوقة ومسموعة ومرئية ، يناد بها الكشف عن هذه التحولات .

ويبدو لنا أن رصد تحولات الضمائر الشخصية في القصيدة كفيل بتقديم البرهان على كفاءة التقسيم ؛ ففي الأبيات الخمسة الأولى حديث الشاعر عن رسوم ابنة حجلان وأهلها الذين بادوا . وبشكل ضمير المتكلم مظهرا دالا على زاوية الرؤية المحورية هنا ، وذلك من خلال صيغة الجمع في صدر الأبيات :

٢ - إذ نحن معا

ويصيفة المفرد في خواتمها :

٤ - وأصبحت . . أحسبى . . أريم

٥ - ما أصبري ( أنا )

ثم تفجرونا النقلة بتحول الضمير إلى الغياب حديثا عن ابنة حجلان في الأبيات السادس والسابع والثامن :

٦ - كأن لها

٧ - لها مقطرة .

٨ - لا تصطل النار . . لا توقظ بالليل ، بلهاء نؤوم ( أي

هي ) .

إمتاعا وثراء . ولعلنا نلمس بعض جوانب هذا التلاحم الحميم بين الباحث اللسانية والنقدية والنفسانية عندما نعرض لدراسة معيارى السبك والحبك في القصيدة المطروحة للبحث ، وفي هذا التلاحم يتحقق الاعتماد المتبادل بين المعيارين على نحو تتجلى به الحبكة المضمونية في بنية ظاهر النص ، كما يمين ظاهر النص على تحقيق الحبكة المضمونية . وبكليهما تتحقق استمرارية النص صياغة ومضمونا .

ونأخذ الآن في مباشرة القصيدة وتأملها في ضوء ما أسلفنا بيانه من أسس ومقولات وإجراءات منهجية .

### • تقسيم القصيدة

ربما كان النص الشعري بعمامة ، والعربى بخاصة ، والعربى العمودي على نحو أحسن - أسعد حظا من حيث اشتماله بآدى النظر على علامات شكلية توفر له إطاراً محسوساً يتحقق للنص بها سمة الاستمرارية الظاهرة للعيان ؛ ونعني بها قيامه على نوع من الإيقاع والتقفية بدرجات متفاوتة من الحرية .

يبد أن هذه العلامات الشكلية ليست في ذاتها ضمانا كافيا لتحقيق الاستمرارية في النص . وصفة النصية تتفاوت بحسب اعتضاد المعايير السبعة بعضها ببعض ، ولا سيما معيارا السبك والحبك ؛ بل إن إيلاف المتلقين لوحدة الوزن والقافية في الشعر القديم يكاد يفرى بتحديد أثر هذه العلامة الشكلية في إضفاء الاستمرارية على النص . ومن ثم يدفع النص الباحث أحيانا إلى التماس علة الفاعلية والكفاءة في النص فيها وراء الوزن والقافية ، كما يدفع الشاعر المعاصر غالبا إلى ألوان من التمرد عليهما ، والتحدى لهما ، تتخذ شكل حركات محدثة متنوعة المنطلقات والأشكال والآثار ولكن ماذا عن قصيدتنا وقد جاءت على سمت الشعر القديم في الالتزام بما نطلق عليه عادة وحدة الوزن والقافية ؟ تلکم هي مسألة أولى وجوهية في سواجهتنا لهذا النص . وأخرى ؛ هي أننا بإزاء القصيدة المعاصرة نجد من الشاعر نفسه معينا للمتلقي على تقسيم القصيدة أقساما يمكن أن يتخذ منها هاديا للكشف عن العلاقة بين عالم النص وظاهر النص . وتظهر هذه التجزئة في حال الطباعة بأشكال تتفاوت بساطة وتعقيدا ، ولكنها موجودة أبدا . أما في القصيدة القديمة فلا شيء من ذلك مطلقا ، بل لا إحساس للحاجة إليه أصلا . وإنما تأتي القصيدة في هيئة مطبوعة على صفحة القرطاس ، ترسخ في وهي المتلقى ولاويه همه الرتبة في النغم ، وانفجارها إلى ما سموه « الوحدة العضوية » التي سارت بذكرها الأعلام في زمان غير ، وحاجتها إلى إعادة ترتيب أبياتها على نحو تتحقق به الوحدة المتقدمة المزجومة<sup>(١٦)</sup> . وهذه هم يعلم الله والراسخون في العلم أنها لم تصادف موضعها ، وأن مرد الأمر ، في بعض جوانب ، إلى خلل القصيدة من التقسيم ، وإلى انفجارها إلى ما ينبغي تزويدها من علامات الترقيم ، وتحكيم تقاليد القسمة المقدسة لكل بيت من أبياتها إلى شطرين بينها بياض ، والتسوية بين قصيدة بعينها وسائر ما قالته العرب في هيئة واحدة متوقعة سلفا ،

ثم تأتي النقلة الثالثة المفاجئة لتحولات الضمير الشخصي في البيت التاسع وماتلأه إلى الثاني عشر ، عودا إلى ضمير المتكلم ، حيث يتحدث الشاعر عن ذات نفسه :

٩ - أرقى .. ولم يُبغى

١٠ - أشعري أهم .

١١ - وليلة بنتها .. كررتها على عيني

١٢ - لم أغمض .. أكلوها ( أنا )

لما النقلة الرابعة التي تبدو مفاجئة أيضا فتبدأ من البيت الثالث عشر في شكل تحول من التكلم إلى الخطاب ، حديثا من الشاعر إلى ذات نفسه - هل ما نرجعه في قابل .

١٣ - تبكى على الدهر ( أنت ) .. والدهر الذي أبكاك .

١٤ - لعمرك الله .. هل تدري ( أنت ) .. لمت

١٥ - تؤذى صديقا .. تبدى ظنة .. تحرز سهبا .. ما تشيم

( أنت ) .

ومرة أخرى يلتفت الشاعر عن الخطاب الموجه إلى ذات نفسه على مذهب التجريد إلى حديث عن ذات نفسه بضمير المتكلم الصريح في بيت هو السادس عشر ، وهو المفتاح الضابط لزواية الرؤية في بقية أبيات القصيدة وإن بقي فردا دون أن يعتضد بغيره إلى أن فرغ الشاعر من مقالته .

١٦ - كم من أخى ثروة وأيته ...

والآن ، أمكن أن تكون تحولات الضمائر على هذا النحو المفاجيء والمستعلن عارية من الدلالة ؟ ثم أليكون اللجوء إلى الزعم المشهور بافتقار القصيدة الجاهلية إلى الوحدة العضوية ، أو بإتهام الرواة ، أو بالاجتهاد في ترتيبها على غير ما رويت ، هو الحل المريح من كل قلق علمي تشيره الأبيات بهذه التحولات ؟ وما معنى أن نجرى هذه التحولات وغيرها داخل إطار يزعمون له الجمود والترنابة من وزن واحد وقافية واحدة ؟ لن نجيب الآن عن هذه السؤالات وأضرابها ، وإن كان السكوت عن الجواب في هذا المقام جوابا . لكن الذي لاخلاف عليه ، أو هكذا نظن ، لما تلزمنا إياه بديهة العقل ، أن هذه التحولات في جهات الأفعال ، متمثلة في تغير الإسناد إلى الضمير على نحو يبدو صريحا مستعلنا بروشا من شبهة التحكم ، لا يمكن إلا أن تكون هي المعالم والصوى المبينة عن نقاط التحول في الرؤية الشعرية والصياغة اللغوية للنص ؛ ومن ثم فهي دليل يمكن اللجوء إليه في اطمئنان لتقسيم القصيدة على النحو الوارد في صدر الدراسة .

## ٦ . مفاتيح التقسيم ودلالات آخر

ارتضينا أن تكون تحولات الضمائر الشخصية مفاتيح ظاهرة يباط بها الكشف عن أقسام القصيدة . وهذه الأقسام هي مبان صغرى micro- structures ( على مستوى ظاهر النص المنضبط بمعيار

السبك ، وعلى مستوى عالم النص المنضبط بمعيار الحيك ) ، تدخل في تشكيل البنية الكبرى macro structure (١٦) ( على المستويين أيضا ) . وهنا تكون الأقسام هي الفترات المكونة للمقالة الشعرية ، ويصبح الكشف عنها ضرورة لا يمكن تجاوزها عند مباشرة النص إنتاجا أو تلقيا .

بيد أنه مما يستيقظ النظر أن حسابان لتحولات الضمائر الشخصية مفاتيح للتقسيم لا يستغند دلالاتها الأخر ذات الصلة الجمعية بكلية النص .

وإذا كانت القصيدة تدور حول ثنائية المعية والشتت :

٤ - لابنة عجلان ؛ إذ نحن معا (أى حال من الدهر تدوم ؟ )

٥ - بادوا ، وأصبحت من بعدهم أحسبى خالدا ، ولا أريم .  
أو حول ثنائية الرُجْد والفَقْد :

١٦ - كم من أخى ثروة رأيت حل على ماله دهر غشوم

١٧ - ومن عزيز الحمى ذى منعة أضحى وقد أثرت فيه الكلوم

١٨ - بينا أخو نعمة إذ ذهب ، وتحولت شقوة إلى نعيم

١٩ - وبيننا طاعن ذو شقة ، إذ حل رحلا ، وإذ خف المقيم

نعم ! إذا أخذنا ذلك في الحسبان فإن تحولات الضمائر تقدم إلينا ضربا من الالتفات على مستوى النص يجاوز ما عرفه البلاغيون على مستوى الجملة أو الشاهد والمثال ؛ إذ يغدو الالتفات هنا مظهرا يمسد لغويا في ظاهر النص علاقة التآرجح والتحول والضرورة الدائمة التي تميز المفاهيم الفعالة في عالم النص . وهنا يكتشف المتلقى أشكالا وأبعادا ودلالات أخرى للالتفات إذا ما تدبره من منظور النص . فنحن إذا استثنينا القسم الثان من القصيدة وجدنا الضمائر تتردد بين التكلم بالخطاب والتكلم ، ووجدنا الخطاب في القسم الرابع خطابا للنفس على التجريد ؛ فليس الباكي على الدهر والذي أبكاه الدهر إلا الشاعر نفسه . وحينئذ نعلم أن ما يبدو إقحاما للحديث عن ابنة عجلان بين قسمين يسودهما ضمير المتكلم جدير بأن يكون - بضرب من التوسع في المصطلح - نوعا جديدا من الالتفات ، حتى مع اختلاف الجهة ، ذا صلة عميقة بظاهر النص وبالعالم الباطن (١٧) .

ونحن نرى ، كذلك ، في هذا الضرب من الالتفات تجسيدا لغويا لظاهرة من أعقد ظواهر القصيدة المعاصرة ، وإن لم يجل منها النص الشعري القديم . وشاهدنا في ذلك أن صوت الشاعر المتكلم عن ذات نفسه في خطاب صريح لمحبوته في القسم الأول يباير صوت الشاعر الواصف لمحاسن هذه المحبوبة وصفا يتحدث فيه عن محبوبة غائبة . وليس بواضح من ظاهر النص من المقصود بالخطاب على التعمين على نحو ما هو واضح في القسم الثاني . وهذا غير صوت الشاعر المتحدث إلى نفسه عن ذات نفسه حديثا لا يشويه التجريد في القسم الثالث . ثم إننا نجد أنفسنا في القسم الرابع أمام شاعر يتحدث إلى نفسه حديثا بمجرد فيه من ذاته شخصا آخر ، فتنقسم بذلك نفسه شطرين : متكلم ومخاطب . أما في القسم الخامس الأخير فيعود أدراجة لينقل لنا بنية التحولات في الضمائر على نحو ما بدأ في القسم الأول ، متحدنا عن نفسه إلى ابنة عجلان في البيت الأخير من القصيدة . ولنا أن نقارن بين البيت الخاتم في كل من القسمين على بعد ما بينهما :

كما أن القسم الرابع من هذه القصيدة هو في رأينا من أمثلة الالتفات على هذا المذهب .

هذا التكرار لاسم « ابنة عجلان » إلحاق يبرزه في صدر الكلام الذات التي هي محور القول أو « جهة الشعر » بمصطلح حازم القرطاجي<sup>(٢٠)</sup> ولكن الاسم الصريح يخفى من سائر القصيدة ولا يرد إلا مستبدلاً به الضمير أو التعبير المفسر paraphrase « من لحبال تسدى » ، ولا يفجؤنا بالظهور الصريح إلا في البيت الأخير :

وللفق غائل يفوله ، يا ابنة عجلان من وقع الخنوم

- تُرى أكان الشاعر بهذا الصنيع يستعيد لذاكرة المتلقى اسم الذات التي هي محور القول على نحو مفاجيء ، يتنقل به من المخزون النشط في الذاكرة ليحتل من جديد مكان المركز من المنظومة الفلكية للمفاهيم المهيمنة على القصيدة في فضاء عمل الذهن ، ولينشط هذا المفهوم على نحو يبدأ به أثره الفاعل بعد الفراغ من تلقى القصيدة فلا ينتهي بنهايتها ، وليستعيد بذكر الاسم مرة أخرى كل المفاهيم التي ارتبطت به منذ بداية القول إلى نهايته ، وليؤكّد - قبل كل ذلك وبعده - نصية نصه ، وكأنه يضع القصيدة كلها بأن يعمد إلى اسم المحبوبة الذي صدر به مقالته صريحاً ثم نواري طويلاً خلف الضمير ليذكر صريحاً مرة أخرى في آخر كلمات القصيدة كأنه يضع القصيدة كلها بين قوسين .

ثمة لفظ آخر يشكل مساكاً للقصيدة كلها بتكراره تكراراً محضاً هو لفظ « الدهر » :

- ٢ - لابنة عجلان إذ نحن معا . وأي حال من الدهر تدوم ؟  
٣ - أضحت قفاراً وقد كان بها في سالف الدهر أرباب المهجوم  
١٣ - تبكى على الدهر ، والدهر الذي أبكاك ، فالدمع كالشن هزم  
١٦ - كم من أذى ثروة رأيت حل على ماله دهر غشوم

ثم إنه يأتي إلى البيت الخاتم فيعبر باللفظ المفسر عن الدهر في تسمية مبهمة تجمع كل ما سبق ، وتنشط ذلك المفهوم تنشيطاً يمتد أثره كذلك إلى ما بعد الفراغ من تلقى القصيدة ، وذلك قوله :

- ٢٠ - وللفق غائل يفوله يا ابنة عجلان ، من وقع الخنوم وهذا « الدهر » أو « الغائل الذي يفوله » يدخل مع المفاهيم الأخرى المنتظمة في فلك القصيدة في علاقة جدية بالنظر . فابنة عجلان ، وإن كانت تحتل موقع القلب من هذه المفاهيم ، ومركز الجاذبية الذي ينظم علاقتها بعضها ببعض ، نقول إنها ، وإن كانت كذلك ، هي ليست مفهوماً فاعلاً بنفسه بل فاعلاً بغيره ، وبغيره هذا هو « الدهر » أو « الغائل » . ويمكن القول بوجود ثلاثية تحكم كل المفاهيم الداخلة في تشكيل فضاء القصيدة . وهذه الثلاثية هي « الفاعل والقابل والأثر »<sup>(٢١)</sup> فالدهر هو المفهوم « الفاعل » ، وسائر ما عداه : ابنة عجلان ، والليل ، والرسوم والإنسان ، كلها مفاهيم تدخل تحت « القابل » ، والعفاء والإفقار ، والسهد وتبدل الأحوال « أثر » . بيد أن من هذا « القابل » ما هو « فاعل » بغيره كما ذكرنا ،

٥ - يا ابنة عجلان ، ما أصبرني على عطوب كنتحت بالقدوم

٢٠ - وللفق غائل يفوله ، يا ابنة عجلان ، من وقع الخنوم وهذا التعدد في الأصوات يصحبه من جدل الثوابت والمتغيرات في التشكيل اللغوي ما يجعل من تجربة النص شبكة من العلاقات الصياغية والمضمونية الأسرة ، التي تعمل من كثافة النص وفعالته . وسنحاول الكشف عن هذا الجانب بمعالجتنا لوسائل السبك والحبك الفاعلة في هذا النص .

## ٧ - وسائل السبك

ذكرنا أن ثمة وسائل يسبك بها النص ، وتقوم على مبدأ الاعتماد النحوي (بالمفهوم الواسع لمصطلح النحوي) . ويتحقق الاعتماد النحوي في شبكة من العلاقات الهرمية والمتداخلة ، وبأن في مستويات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية ودلالية ، كما يتخذ أشكالاً من التكرار الخالص ، والتكرار الجزئي ، وشبه التكرار ، وتوازي الجبال ، وتوازي التعبير ، والإسقاط ، والاستبدال ، وعلاقات الزمن ، وأدوات الربط بأنواعها المختلفة<sup>(٢٢)</sup> . وكل أولئك إنما يتحقق في أنماط متداخلة ومتعاقبة ، تتباين من نص إلى نص ، كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل عليه من بنى صغرى ، وبحسب النماذج الكلية التي تشخص وحدته واستمراريتها . وجدير بالذكر أنك ربما وجدت هذه الظواهر ، بعضها أو كلها ، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب أشثاتاً وفرادى ، لانصرافها إلى متابعة الشاهد والمثال والجملة . ولعل في التراث البدعي من الثراء والخصوبة من هذه الوجهة ما يجفز الجادين من الباحثين إلى است فراغ وسعهم في إعادة تشكيل هذا العلم من منظور نصي<sup>(٢٣)</sup> .

ونأتي أولاً إلى أظهر وسائل السبك وأدناها إلى الملاحظة المباشرة وهي التكرار (أو الإعادة) recurrence في ظاهر النص . لقد ارتبط التكرار في التراث النحوي بالتركيد اللفظي ، وفي التراث البلاغي بالتركيد لنكتة : كتأكيد الإنذار ، أو الإيهال ، أو زيادة المبالغة ، أو غير ذلك مما نص عليه البلاغيون وأوردوا عليه الشواهد . بيد أننا في النص المائل نجد أنماطاً من التكرار كلها جدير بالنظر وقابل لاستكناه دلالاته المتعددة ، ولتأكيد نصية النص . لتأمل القسم الأول من القصيدة : فسجدته ينفرد من بين جميع أقسامها بتكرار محض Full recurrence ( ونعني به إضافة أهيان الألفاظ ) ، يبدو واعياً ومقصوداً ، لاسم الحبيب « ابنة عجلان » ، إذ ذكرها في صدر البيت الأولين في موضع الخبر المقدم ، ناسباً إليها الرسوم ، ومتحدثاً عنها في صيغة الغائب ، ثم ذكرها مخاطباً إياها خطاباً مباشراً في صدر البيت الخامس . وما أجدرنا أولاً أن نتوسع في مفهوم الالتفات البلاغي لنجاوز أسوار حصره في تغيير الضمير مع اتحاد الجهة ، فنضيف إليه تغيير جهة التكلم مع اتحاد موضوع الكلام . وما سقناه الآن هو مثال لذلك ، كما قد يكون من أمثله أيضاً التجريد على مذهب السكاكي ، الذي ضربوا له مثلاً قول الغائل :

تَظَاوَل لِبْلَكُ بِالْإِنْمَد وَنَسَامُ الْحَسَلُ وَلَمْ تَرْقِدْ

القافية ؛ إذ وردت بمعنى الماء الحار الذي تحم به المحبوبة ( في البيت السابع ) ، وبمعنى القريب الذي توده ويودك ( في البيت التاسع ) ، وقد وردت في القرآن الكريم بالمعنيين ، و « حل » بمعنى فك وأقام بالمكان<sup>(٢١)</sup> . وتطرح علينا هذه الفكرة تحليل وظيفة الجنس التام من منظور أجرومية النص . وسنحاول أن نلم بهذه المسألة في موضعه من الكلام .

ثمة نوع آخر من التكرار بما هو وسيلة من وسائل السبك والحيك في النص ، يطلق عليه في هذا النوع من المعالجة : التكرار الجزئي Par-tial recurrence . ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه ولكن في أشكال وفتات مختلفة . ولنتأمل ما يأتي من الأمثلة :

- ٩ ، ١١ - أُرْفَى الليل ؛ وليلة بتها  
١٠ - ١١ - أشعروا لهم ؛ كررتها . . . العموم  
١٣ - تبكى على الدهر . . . أبكاك  
١٤ - لت في حبها ؛ فيم تلوم  
١٦ ، ١٨ - أحي ثروة ؛ أخو نعمة  
١٧ ، ١٩ - ذي منعة ؛ ذو شقة  
١٨ - ١٩ - بينا ؛ بينا  
٢٠ - غائل يفوله

ولعلنا نلاحظ تركيز أمثلة التكرار الجزئي في النصف الثاني من القصيدة ، ويشمل ثلاثة الأقسام الأخيرة ، على حين تنتشر أمثلة التكرار المحض على مساحة النص كله ، وعلى مسافات تتفاوت قربا وبعدا ، لما تشير إليه من ثوابت المفاهيم المركزية التي تشد بنية النص بعضها إلى بعض . ويغلب على التكرار المحض أن يكون وسيلة للسبك والحيك في آن معا ؛ أي أن يكون فاعلا في ظاهر النص وفي عالم النص ؛ أما التكرار الجزئي فيفعل فعله في الظاهر أصالة ، وفي عالم النص بالتبعية ؛ كما أن فعله في النص أقرب إلى التجمع منه إلى الانتشار .

على أن ثمة نوعا من التكرار يمكن أن نضيفه إلى ما سبق من أنواع هو شبه التكرار . وهو يقوم في جوهره على التوهم ؛ إذ تفتقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض ، كما تفتقد في الوقت نفسه العلاقة الصرفية القائمة على الاشتقاق أو تغاير صرفيات الإعراب على نحو ما مثلنا من القصيدة . ويتحقق شبه التكرار غالبا في مستوى الشكل الصوتي . وهو أقرب شيء إلى ما سماه الإمام السكاكي الجنس المحرف<sup>(٢٢)</sup> بأنواعه : الناقص والمذيل ثم المضارع واللاحق ونجنس القلب وغير ذلك ، مما يقصر هذا المقام عن تتبعه والإفاضة فيه . وحسبنا أن نشير من أمثله في النص إلى ؛

- ٤ ، ٥ - أصبحت ، أصبر  
٦ ، ١٣ - الدن ، الشن  
شن  
٦ ، ٧ - كان فاهها ، فيها كباء  
١٧ ، ١٨ - منعة ، نعمة  
١٨ ، ١٩ - شقوة ، شقة

ومثاله هنا المحبوبة والليل . ولا يكلفنا الأمر كبير عناء في إقامة الدليل على هيمنة مفهوم « الدهر » الفاعل على طرفي الثلاثية الآخرين . فالدهر في البيت الثالث « ظرف » وكل ما عداه مظروف . وفي قوله الذي ساقه مساق الاستفهام المراد به النفي : « وأى حال من الدهر تدوم ؟ » تأتي « من » الجارة لتحتمل معنى التبعيض ؛ أي « وأى حال من أحوال الدهر تدوم ؟ » ، ولتحتمل أيضا معنى « العلة » أي « وأى حال بسبب الدهر تدوم ؟ » . والمعنى الوظيفي الأول مشهور ، وأما الثاني فمن شواهد الآية الكريمة : « واخفض فيها جناح الذل من الرحمة »<sup>(٢٣)</sup> ، وقول الفرزدق في صفة علي بن الحسين ( رضى الله عنها ) :

يُغْضَى حَيَاةً ، وَيُغْضَى مِنْ مَهَابَتِهِ ، فَلَا يُكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَتَسَمَّ  
أما ذروة المناسبة فتجسد حين تختلط الأمور فلا يميز القابل من الفاعل في وهم الشاعر ؛ فيبكي هو على الدهر ، ولكنه سرعان ما يرد نفسه إلى الصواب ، مصححا تلك العلاقة التي هي أبدا علاقة قاهر بمقهور ، ما إلى تبدلها من سبيل :

١٣ - نبكى على الدهر ، والدهر الذي أبكاك ، فالدمع كالشن هزيم .

وما حيلة العاجز الذي لا يعينه على أمره حيم [ ٩ ] حبال « دهر غشوم » ؟ [ ١٦ ] . إن « الدهر » لا يرد في النص إلا مسنداً إليه أو موصوفاً أو كليهما ، وذلك هو المظهر النحوي للثبات . أما « القابل » فهو في أحوال من التبدل لا تنتهي ، يعبر النص عنها بالأفعال ذات الدلالة المعجمية على التحول والسيروية : « تدوم » في سياق النفي ، « بادوا » ، « تحمرز وتشيم » ، « ذهب » ، « تحسول » ، « خف » ، وبالأفعال الناسخة التي فقدت دلالتها على الحدث وأصبحت للدلالة على السيروية الزمنية :

( أضحت قفارا وقد كان بها . . . أصبحت من بعدهم ، أضحي وقد أثرت ) ، وبألوان من الطباق والمضاربة على المستوى النحوي والدلالي تشكل البنية الأساسية للقسم الأخير من النص ، وبالتركيب النحوي الدال على تشعب الزمن المستمر :

( بَيَّنَّا . . . إذ ، وبينما . . . إذ ) . وكل أولئك هو مظهر التحقق النحوي لثنائية المعية والشتات ، وثنائية الوجد والفقد الحاكمتين على العلاقة بين مفاهيم النص التي هي من النوع « القابل » . أما مقولة الزمن فلنا إليها عودة عما قليل .

كان ماسلف أن سقناه حديثا عن نوع يعينه من التكرار سميناه التكرار المحض . بيد أن الحديث لا يتم تمامه إلا بالإشارة إلى مظهرين من مظاهر التكرار المحض : أولهما التكرار مع وحدة المرجع ( أي والمسمى واحد ) ، وهو ما مثلنا له بتكرار اسم المحبوبة ولفظ الدهر<sup>(٢٤)</sup> ؛ وثانيهما التكرار مع اختلاف المرجع ( أي والمسمى متعدد ) . ومثال الضرب الأخير من القصيدة تكرار « حيم » في

**subordination** = وكذلك الحديث عن الاستبدال بين الصيغ **proforms** ، ولا سيما مرجعية الضمائر وارتباطها بالتوافق والتخالف بين المبان = كل أولئك ما يزال في حاجة إلى كلام شديد التحصيل والتفصيل ، لا في هذا النص على التعمين ، بل في جميع نصوص العربية قديمها وحديثها ، وإن كان الأمر مع النص الشعري هو أطف مسلكتاً ، وأصعب مثالا ، وأعظم جدوى .

يبد أن لا أريد أن أفرغ من هذه التجربة النقدية دون أن أفشى إلى مسألتين أحسبهما على جانب كبير من الطرافة والخطر ، لصلتهما المباشرة أو غير المباشرة بتهمتين خلأ لكثير من الدارسين أن يردوهما في حق الشعر العربي القديم وما يسمى لدى بعض المحدثين بالشعر العمودي ؛ فأما أولاهما فاتهم الأوزان العربية بالرتابة والقصور عن استيعاب تنوعات التجارب الإنسانية وإبراز خصوصياتها ؛ إذ هي - في رأي كثير منهم - لا تعدو أن تكون قوالب عامة يجرى حشوها بالكلام لهجر القالب الواحد منها عن تجارب مختلفة الموارد والمصادر ، ومتنوعة الأزمنة والعصور . وكانت هذه المقولة حافزا لجميع حركات التمرد الأدبي على وحدة الوزن والقافية وما اتسبأ به ، عند أصحاب هذا الرأي (٢٧) من رتابة وجود . وأما ثانية التهمتين فتتصل بما شاعت تسميته حيناً من الدهر بالوحدة العضوية ، وبقلة حظ شعر الجاهليين ومن نحا نحوهم من هذه الوحدة ، والقول بحاجة القصائد الجاهلية إلى إعادة الترتيب لتتوالى أبياتها على أساس من الضرورة أو الاحتمال ومن البين أن وجهتنا في التهدي إلى أصل القضية تختلف اختلافاً كثيراً عن وجهة من يذهبون هذا المذهب ؛ ذلك أن الباحث الذي يفتش عن هذا المظهر الساذج من مظاهر الوحدة في النص ، ويحكم عليه بالضعف واختلال البناء إن هو لم يستجب لتعاليم أرسطو وتوجيهاته لكتاب المسرح - إنما يسدر معايير أخرى أعظم خطراً ، وأصدق قبياساً ، وأقوم قبلاً في الكشف عن أسرار الأدبية والشعرية في النص . ولا يتم الكلام في هذا الشكل إلا بإضافة كاشفة عن المفاهيم التي يتشكل منها النص ، والعلاقات المنظمة لحركتها ، ثم بمقاربة لعلاقات الزمن في القصيدة . وأمر النص الشعري في ذلك فذ ونادر ؛ فليس الزمن هنا زمناً متجانساً أو مقبلاً بمقياس واحد ، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجددة ؛ كلها فاعل في تجربة الشاعر وفي لعمليات الذهنية والشعورية السابقة واللاحقة والمصاحبة لصياغة القصيدة ، وفي المظهر اللغوي الذي تتحقق فيه القصيدة ، مما سميناها ظاهر النص . وحسبنا الآن أن نشير إلى عناصر منظومة الزمن ، وهي الزمن الموضوعي ، والزمن الذاتي ، والزمن النحوي ، وسيلج بنا ذلك ، لا محالة ، في مسائل من صميم المعيار الثاني من معايير النصية وهو الحبكة . ونأخذ الآن في شيء من تفصيل القول ، وفي إبراز هذه المقولات على النص الموضوع للدرس ، بادئين بالمشكل العروضي فيه .

## ٨ - ثابت الوزن ومتغير الإيقاع

القصيدة من البسيط ، وهو بحر من أحرق بحور الشعر في العربية . ولكنها جاءت في ضرب غير مطروق من أضربه ، هو

هنا في المنظور النصي يكتسب الجنس التام ( في التكرار المحض ) والجناس المحرف بأنواعه ( في شبه التكرار ) بعداً خطيراً في تأسيس نصية النص ؛ حين تجاوز حدوده أسوار الجملة أو الشاهد أو المثال - إذ لا يعتد به جناساً عند البلاغيين إلا إذا وقع في هذه الحدود - إلى النظر إليه في النص بما هو واحد من تجليات السبك الذي هو معيار من معايير النصية - حل ما قدمنا . ثم تكون النظرة إليه حل هذا النحو فاتحة للكشف عن الكيفية التي وظف بها في النص (٢٨) . ولنتدبر هذا من المقارنة بين البيتين الآتيين ، حل بعد ما بينهما من جهة موقعهما في النص :

٦ - كأن فاها عفار قرقف نش من المدن ، فالكأس رذوم  
١٣ - تبكى على الدهر ، والدهر الذي أبكاك ، فالدمع كالشُّنْ هزيم .

لقد تباينت جهة القول بين البيتين ؛ فهي المحبوبة الحسنة البلهاء التزوم في الأول ، وهي الشاعر المحب الباكي المورق في الثاني ؛ ومن ثم اقترن العفار بالذن هناك ، والدمع بالشُّنْ هنا ، ثم يتم الاستدعاء الذي يجسد المفارقة باستخدام نش وصفاً للعفار ، والشن ظرفاً للدمع ، وإيقامة التوازي **parallelism** بين البيتين الخافضين في البيتين : الكأس رذوم / الشن هزيم ، ثم الإرداف بالواو المذممة في الأول ، وبالياء المدية في الثاني ، حل نحو بصور بالصوت مبانة بعضها لبعض . ترى لو أننا وقفنا بالمحسن البديهي عند حدود البيت لانجاوزها إلى ما سواه ، وحصرنا وظيفته في الزخرفة وطرافة اللعب بالأصوات ، أكان يمكن لنا أن نستكشف وراء هذه البساطة الخادعة في النص الجاهل هذه الشبكة المعقدة من العلاقات المتعاقبة ، ونلاحظ كيف يتجلى باطن النص في ظاهره ، وكيف يهديك ظاهره إلى باطنه ، ليبرز من خلال ذلك كله روعة الفن وجماله وجلاله ؟

ألمنا في الأسطر السابقة بمفهوم التوازي ، وضربنا له - تبعاً - مثالا من البيتين السادس والثالث عشر . والتوازي في ذاته نوع من التكرار ولكنه ينصرف إلى تكرار المبان مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبني . ويعتقد مفهوم التوازي بمفهوم الحذف **Ellipseis** وهو تكرار المبني مع إسقاط بعض عناصر التعبير . وهما وسيلتان من وسائل السبك بعيدتا الأثر في التشكيل اللغوي لهذا النص . وهما قد يجتمعان وقد يفتردان . ونحن نلاحظ التوازي مصحوباً بهيمنة ضرب بعينه من المبان على كل قسم من أقسام القصيدة . كما أن الحكمة لا تكاد تخفى في معظم الأحوال حين يعمد الشاعر إلى المخالفة بين المبان لحلحلة قاعدة التوازي أو نقضها . ويطول بنا أمد القول إذا ذهبنا نرصد مظاهر التوازي والحذف في المبان وكيف يتدخلان ويفصلان على نحو يوائم حركة المفاهيم ، وينشطها ، ويعيد صياغة العلاقات المهيمنة عليها في فضاء النص .

وليس من اليسير أن يقضى الباحث لبانته بتتبع سائر أشكال السبك والحبكة في هذا النص وقد بقي منها قدر صالح ؛ فالروابط بأنواعها ، كروابط الوصل **conjunction** ، وروابط الفصل **disjunction** والربط المنعكس **contrajunction** ، والربط بالتبعية

« مجزوه البسيط » . ويبدو أن الشاعر كان كلفا بهذا الضرب ، فقد ضمت الأصمعيات له مقطوعة من أربعة أبيات ، مطلعها<sup>(٢٨)</sup> :

السُّرْقُ مُلْكٌ لِمَن كَانَ لَهُ

وَأَمْلَكَ مِنْهُ طَوِيلٌ وَفَقِيرٌ

ونلاحظ هنا أن تفعيلي البسيط وهما « مستفعِلن » و« فاعِلن » تمتازان بتعدد أشكال الزحاف الداخلة عليهما ؛ فالأولى يداخلها الخين ( وهو حذف الثاني الساكن ) ، والطنى ( وهو حذف الرابع الساكن ) ، والخبيل ( وهو اجتماع الخين والطنى ) . ومن ثم توجد مع التفعيلة الصحيحة غير المزاحفة « مستفعِلن » ثلاث صور أخرى هي « متفعِلن » و« مستعلن » و« متعلن » . أما « فاعِلن » في الحشو فيدخلها الخين فتشول إلى « فَعِلن » . وما بنا أن نستقصى الصور المختلفة التى تحقق بها الأعارض والأضرب في « البسيط التام » و« البسيط المجزوء » لنسوق للقارىء متناً في العروض ؛ فلا شك أن كثيراً من القراء يدركون ذلك الأمر بالبديهة ، وأكثرهم من المختصين الذين يمكنهم استشارة مصنفات العروض<sup>(٢٩)</sup> . ولكن الذى بنا هو إجراء نوع ما من المقارنة ، يتضح به فرق ما بين ثوابت الوزن ومتغيرات الإيقاع . ونحن نعلم أن « فاعِلن » في التام حين تقع عروضاً أو ضرباً يجوز فيها الخين في الموضعين فتشول إلى « فَعِلن » ، ويجوز أن تكون العروض مخبونة والضرب « مقطوعاً » ( أى حذف الخامس الساكن منه قال إلى « فاعِلْ » ) . بيد أن التغيرات الحادثة للعروض والضرب في « البسيط التام » هي علل يلتزم بها الشاعر في القصيدة كلها ولا حيلة له فيها بالأخذ والترك . فماذا عن « مجزوه البسيط » ؟ إن الضرب الذى استخدمه الشاعر في مفضلته الموضوعية للبحث ، وفي أصمعيته التى أشرنا إليها ، هو ضرب مذيّل وعروضه صحيحة أو « معرأة » بمصطلح بعض العروضيين ؛ أى أنها عريت من التذييل والترفيل والتسبيخ<sup>(٣٠)</sup> . والضرب المذيّل هو الذى يُزاد في آخره سبب خفيف فيصير إلى « مستفعِلان » . والسماة الفارقة بين الصيغة التامة والمجزوءة أن الزحافات الداخلة على أصل التفعيلة - وهو « مستفعِلن » - يجوز فيها الخين والطنى والخبيل ، ولا يلتزم فيها إلا بالتذييل إن وجد . أما « فاعِلن » في المجزوء فلا يلحقها الخين ، خلافاً لحشو « التام » . ولم نجد فيها وقع لنا استثناء لذلك إلا شاهداً واحداً هو عجز المطلع في الأصمعية التى أسلفنا الإشارة إليها ؛ وهى قوله :

« والعمر منه طويل وقصير »

ويجوز هنا إشباع الضمير في النطق ، وبهذا تطرد القاعدة ويتنفي الاستثناء .

وأيسر مقارنة بين المجزوء والتام هنا تهدى إلى أن التام أكثر انتظاماً وخضوعاً للقالب الوزن من المجزوء . ومن ثم فإن المسافة الفاصلة بين ثابث الوزن ومتغير الإيقاع ليست في التام جد بعيدة . أما في المجزوء فإن « فاعِلن » ، التى تتوسط الشطر ، تبقى عموداً للنظم بما هى تفعيلة صحيحة غير مزاحفة أبداً ، وهى مسبوقة وملحوقة

بتفعيلتين تدخلهما - نظرياً على الأقل - ست زحافات ، على فرض وقوع « الخبيل » في كل منها . وحاصل ذلك أن في المجزوء كسراً لرتابة الانظام ، وإتاحة المجال لأكثر من تشكل نغمى يغذى عنصر المفاجأة ، ويخلل توقع الأذن ، وينفى عنها الاستسلام لرتابة النغم . وإذا رمزنا للتفعيلة الصحيحة بالرمز ص ، وللمخبونة بالرمز خ ، وللمطوية بالرمز ط ( ولا وجود للخبيل في القصيدة ) ، ولعمود النغم بالخطون المتوازيين || ، تبين لنا اشتغال القصيدة على التشكيلات النغمية الآتية :

- ١ - ص || ص
- ٢ - ص || خ
- ٣ - ص || ط
- ٤ - خ || ص
- ٥ - خ || ط
- ٦ - خ || خ
- ٧ - ط || ص
- ٨ - ط || خ
- ٩ - ط || ط

ويتحصل لنا مما سبق في الأبيات العشرين ( ومجموعها ، باحتساب البيت شطرين ، أربعون صورة ) الصور الآتية :

- ١ - ٩ ، ٩
- ٢ - ٩ ، ٩
- ٣ - ٣ ، ١
- ٤ - ٣ ، ٨
- ٥ - ٩ ، ٤
- ٦ - ٤ ، ٩
- ٧ - ٣ ، ٣
- ٨ - ٣ ، ٩
- ٩ - ٧ ، ٥
- ١٠ - ٧ ، ٩
- ١١ - ٥ ، ١
- ١٢ - ١ ، ٧

- ١٣ - ١ ، ٣
- ١٤ - ٤ ، ٣
- ١٥ - ١ ، ٧
- ١٦ - ٢ ، ٧
- ١٧ - ٤ ، ٣



١٨ -	٣ ، ٢
١٩ -	٤ ، ١
٢٠ -	٦ ، ٧

والآن ، كيف يمكن بعد ماركسدها من تنوع عظيم في تنابعات الصور أن تثار نعمة الرتبة وجود القلب في وجه نص كهذا النص ؟ ونحن نستطيع ، بهير من التأمل ، أن نصل من هذه التتابعات إلى عدد من الملاحظات التي نحسبها صادقة في هذا المقام : فالتنوع مصحوب في القسمين الأول والثاني بسيادة الصورتين ٣ ، ٩ وفي القسم الثالث ١ ، ٥ ، ٧ ، وفي الرابع بسيادة الصورتين ١ ، ٣ . أما في القسم الأخير ، الذي يشكل ذروة التحولات المتساوية في النص ، فإن الصور تبدو قدرا واضحا من التنوع ، ويبدو المظهر النغمي مترددا ترددا واضحا بين التحقيقات الممكنة ، ونختفي بعض الصور التي سادت في الأقسام السابقة اختفاء تاما أو تكاد ( ١ ، ٩ ، ٥ ) ، وتدخل صورتان جديدتان لم يرد لها ذكر قبل ذلك بإطلاق ( ٦ ، ٢ ) ، بل ينكسر القلب الأساسي بجميع تشكيلاته النغمية في الشطر الثاني من البيت الثامن عشر ، بدخول فعيلة من بحر شعري آخر هي « متفاهلن » ( وذلك قوله : ونحولت شقوة إلى نعيم ) من الكامل ، خلافا لقوانين أهل العروض . وهكذا تبعد الشقة بين ثابت الوزن وتنويعات الإيقاع . ويحتضن ذلك كله بظواهر أخرى كتشعبت الزمن المستمر ، وبروز التراكيب المتشعبة بالإضراب أو الإسقاط ، المركبات الظرفية :

١٨ - بينا آخر نعمة إذ ذهبت .

١٩ - وبينما ظاهن .. إذ حل رحلا ، وإذ خف المقيم .

يتتابع التشكلات والصور النغمية في حركة موجبة مضطربة لتكشف لنا بما يشبه الموسيقى التصويرية عن استجابة متوترة عنيفة لجيشان النهاية في القسم الخاتم من النص ، حيث ينتهي في آخر أبياته بصورة حية لنا رغبة المواجهة المحتومة والمحسومة بين « الغائل » و « المخول » و « وقع الخنوم » .

## ٩ - في حبك النص : المفاهيم والعلاقات .

سبق أن استظهرنا ثلاثة أنماط جامدة للمفاهيم السابعة في فضاء النص ، وللعلاقات المنظمة لحركتها ، وهي « الفاعل » و « القابل » و « الأثر » . وذكرنا أن المفهوم المختص بصفة الفاعلية هو ما كان فاعلا بنفسه ( وهو الدهر في النص ) . وأما « القابل » فله درجات ، إذ منه ما هو قابل بنفسه فاعل بغيره ، كالمحبة والليل والبرق ؛ ومنه ما هو قابل وحسب ، كالرسم ، والشاعر المبجل ، والإنسان الذي ييلوفى النص عاجزا ومنفعلا أبدا .

وتبدأ القصيدة في القسم الأول بمفهوم يقدح شرارة البدء ؛ إنه « الرسوم » الحاضرة حضورا ذهنيا أو حينا ، وهي مسرح الحدث ، وقد أسندت إليها ابنة عجلان مذكورة بالاسم الصريح ، والرسوم في هذا القسم مظلوفة مكانا بالجو ، ومظلوفة زمانا بالمهد القديم ،

ومتصلة على طريق التلازم بأهلها ذوى الشراء ونباعة القدر . ثم إنها هي وأهلها موضوع للتحول والفناء والإفكار . أما الشاعر فيقف بين الحطام والركام لا يبرح ، مستكثرا حل نفسه ما هو فيه من خلود مقيم ، متعجبا أمام المحبوبة من مصابرة لخطوب تنحت فيه كنحت القدم . أما الدهر فهو الفاعل الذي لا يتفعل ، وهو المتصرف في الجميع على مقتضى مشيئته .

لا بد لنا من وقفة متأنية عند هذه الفاتحة في النص . حينئذ سيظهر لنا كيف تضمنت في أبياتها الخمسة جميع المفاهيم والعلاقات الفاعلة في النص كله . ويغدو سائر النص بعدها انبثاقات ولججيات تثيرها وتنشطها وتستدهي بعضها بعض ، حتى إذا فرغ المتلقى من النص تبين أنه إنما فرغ من ظاهر النص في لحظة من زمان ، ولكنه أصبح بكل كيان عناصر من عناصر عالم النص . في هذه الفاتحة يطالعنا : المحبوبة ، والمسرح ، والشاعر ، والدهر ، والأثر . فلما المحبوبة فتذكر باسمها الصريح في هذه الفاتحة ثلاث مرات ، ثم تشكل مرجعا متصلا للضمائر ، تنحيك بها القصيدة حتى نهايتها ؛ وفي النهاية تذكر بالاسم الصريح مرة أخرى وأخيرة ، حل نحو تنغلق به بنية ظاهر النص . ونحن نلاحظ أن مفهوم « المحبوبة » كان المحور الوحيد للقسم الثالث ، وأن هذا القسم ( وقد وضعناه في النص بين قوسين ) جاء في بنية القصيدة اعتراضا واضحا بضمير الغائب ، بين قول الشاعر عن نفسه « ما أصبر على خطوب » في نهاية القسم الأول ، وقوله « أرقى الليل برق » في مفتتح القسم الثالث . ومن ثم فإن تأويل هذا الاعتراض هو أنه حديث للنفس الذاهلة عن نفسها حين تشغل بعراض يعرض لها عن الاستمرار فيها هي فيه من حديث . ومن ثم كان الأجدر بالقسم الثاني أن يوضع بين قوسين يعترضان تحدر البوح المسجوع بحديث النفس الصامت .

ولكن سؤالا ملحا هنا يطالبنا بالجواب الشاق ؛ إذ كيف تسمى هذا الاعتراض ؟ وكيف استدهي إلى الذهن ليكون فاصلا معترضا بين حديث متحدر متصل ؟ والتماس الجواب المنطقي يبدو لنا سيرا ودالا على صدق الفن ؛ فلذكر ابنة عجلان في نهاية القسم الأول كان شرارة الارتداد إلى الباطن في لحظة لا تقاس بزمان الناس ، لبرزت ابنة عجلان من المخزون الدلني النشط لتكون مناط الفعل والانفعال . ثم ها هوذا الشاعر يسترسل في وصفها ؛ فهي الفتاة المنعمة ، التي تستغنى بدهاء الفراش عن اصطلاء النار ليللا ؛ وهي التي لا توقف للزاد ؛ لا لتناوله ؛ لأنه لا يجعلها إلى الزاد خوف أو حرمان متوقع ؛ ولا لصنعها ؛ لأنها مكفنة بخدومة . وهي فارغة البال ، خلية من الشواغل ، طويلة النوم . هنا تنفد شرارة الارتداد إلى الظاهر . وهو ارتداد يبدو فجأة وما هو بفجأة . إنه ارتداد حل سنة استدعاء الضد للضد ؛ فالغفلة وفراغ البال وطول النوم من صفات المحبوبة هي التي أنتجت حديث الأرق والنصب وطول الليل والجفن القريح وتغير جهة الضمير في القسم الثالث . وهذه هي التي أنتجت حديث البكاء حل الدهر ومن الدهر في القسم الرابع . وهكذا يبدو منطق التدهي في النفس صادقا ومفهوما حل نحو يشكل حركة المفاهيم في عالم النص ،

في العلاقة بين جهة الإنتاج وجهة التلقى ، وفي وجوه التقابل بينهما إلى ساحة مقبلة .

ويمكن القول بأن الزمن الموضوعي بما هو كم متصل قابل للقياس تمتد بما قبل اللحظة الآنية وإلى ما بعدها ، وبحكوم يتعاقب الليل والنهار والفصول وحركة الأرض ، يشكل ظرفا كونيا منضبطا للوقائع والأحداث ، مفارقا لرؤية أفراد البشر ، وغير قابل للتشكل طبقا للمشاهير والمواقف . أما الزمن الذاتي فزمن خاص بكل فرد ، لا يبالي بالكم الموضوعي المقيس ، ولا يخضع له ، بل ربما كان بالنسبة لصاحبه أصدق وأذن إلى المعيار الصائب ، وألصق بذات نفسه ، أو ما ترى إلى قول صاحب النص :

« وليلة يشها مسهرة  
قد كدرتها على عيني الموم ؟ »

إنه في هذا القول يبدى وعيا ومعرفة بالليلة بما هي وحدة من زمن موضوعي ، ولكنه لا يجمد لظرفها المحض تفسيراً إلا أنها تكررت على عينه بفعل الموم ، فذلك فرق ما بين الزمن الموضوعي والزمن الذاتي .

ثمة فرق آخر يمتاز به كلاهما ببعضهما من بعض ، فالزمن الموضوعي قابل للقسم إلى ماض وحال واستقبال ، وفقاً للحظة الفعل . أما الزمن الذاتي فلا يعترف بهذه الحدود الفاصلة ، القابلة للقياس الموضوعي ، فاللحظة الواحدة يمكن أن تكون بؤرة جامعة لتجربة الإنسان ماضياً وحالاً ، ولخاوفه وطموحه استقبالا ، ومن ثم يتسم الزمن الذاتي بزوال الفواصل ، وحرية الاستدعاء والربط بين المواقف والمفاهيم حرية لا تحدّها حدود . وقد استيقظ الأنظار إلى هذا الفرق اللطيف وأثره في دراسة الشعر ، والجاهل منه بصفة خاصة ، الأستاذ محمود محمد شاكر حين تعرض بالمدارسة للمفضلية ، التي أسلفنا إليها الإشارة ، « وذلك حين ميز بين ما سماه زلفي الحدث » و « زمن النفس » ، ورأى الشيخ الجليل أن ثمة زمناً آخر هو « زمن التغي » . لكن « زمن النفس هو الزمن الشعري على الحقيقة » ، وهو أنفذ الأزمنة الثلاثة في غناء الشعراء<sup>(٣١)</sup> ، ولا شك أن الصيغة النافذة التي طرحها الشيخ خنية بذاتها ويقال لها عن الإطراء من مثل . بيد أن ما يزيدك حجباً وإعجاباً بهذا الكلام أنه كلام عربي مبين ، استنبت شجرته الطيبة في همم نراث العربية ، فجاء موافقاً لصحيح العلم ودقيق النظر في أمر الشعر بكل لسان .

ونود هنا أن نلم إماماً سريماً بما سماه الشيخ الجليل في أطروحته « زمن التغي » ، فلعلة أراد به أن يكون مقولة وسطاً بين زمن الحدث « و « زمن النفس » ، إذ هو زمن البرج والإفصاح وإخراج التشكل النصي من حيز القوة إلى حيز الفعل . وهو وإن يكن بذلك من أزمنة « الأحداث » - أي أنه زمن موضوعي قابل للقياس - فهو زمن يتسلط عليه زمن النفس ويوجهه ويفعل فعله فيه . وحقه أن يكون - بذلك - لحظة زمنية ينقسم بها الإنجاز الشعري إلى ماض وحال ، وأن ترصد علاقته بأجزاء القصيدة ليُعلم أيها كان أولاً في

ويتجل من ثم في ظاهر النص . وإذن أكون هنا للحديث عن الوحدة العضوية بمفهومها الأرتوزكسي المتصلب مورد في هذا المقام ؟

ونأتى إلى مفهوم « الدهر » الفاعل المتصرف ، الذي كان موضوعاً لسؤال يراد به التغي في القسم الأول ( وأى حال من الدهر تدم ؟ ) فنجدته يتجل بصورة أخرى في مفتتح القسم الرابع : « تبكى على الدهر والدهر الذي أبكاك ؟ » . ثم إذا القسم الخامس والآخر يجرى كله تأكيداً بالصورة المتضادة على توالي أربعة أبيات لهذا المفهوم ، ولعلق سلطانة في التصرف ، حتى نأتى إلى البيت الأخير فإذا الدهر هو الغائل الذي يقول .

وأما الشاعر فيبدو على سبيل التذكر مؤتسماً بالمعنى في البيت الثاني من القسم الأول ، ثم إذا هو يصير موضوعاً للتحويل ، وإذا الديار أمامه تتبدل ، والناس من حوله يتخطفون ، ويبقى هو يحسب نفسه خالداً لا يبرح ، لطول مصابريته للخطوب . وتتروى الأشكال والمواقف والآثار التي تكتنف الشاعر ، حتى يأتى البيت الأخير من النص ليهرب الأمل بالخلاص من هذا الخلود المقيت على يد الدهر الغائل . ولبت شعري أكون التدهي بين قوله في مفتتح النص : « بادوا » ، وقوله « أحسبني خالداً ولا أريم » ، ثم قوله في آخر أبيات النص « وللفقى غائل يفوله » تداعياً عارياً من الدلالة ؟

ومنذ أن يذكر الشاعر صبره على الخطوب نجد أجزاء النص تتحول كلها إلى ماصدقات نشطة لهذا المفهوم ، ويصبح الشاعر والناس والزمان والمكان موضوعات لتصرفات الخطوب ، تنشط بالفعل وبالقابلية للفعل . ونود أن نشير هنا إلى الكيفية التي يتم بها أحداث الأثر المراد على النحو المطلوب ، فعندما يقوم الشاعر بتنشيط عنصر من العناصر المعرفية في النص فإن العناصر الأخرى ذات العلفة الوثيقة بها في المخزون الذهني يتتابها النشاط ( وإن لم يكن مستوى نشاطها مساوياً لمستوى نشاط العناصر الأصلية ) . ويسمى هذا المبدأ في علم النفس الإدراكي عادة بالتنشيط المنتشر . ويمثل هذا النوع موقفاً وسطاً بين المفاهيم والعلاقات التي جرى تنشيطها بالأصالة ، وما يمكن لعالم النص أن يثيره في المثلي من تفصيلات على درجة عالية من المحصورة والثراء . وتكون العلامات اللغوية الدالة على المفاهيم مراكز للتحكم control centers في البنية اللغوية لظاهر النص ، وفي حركة المفاهيم وعلاقاتها في عالم النص .

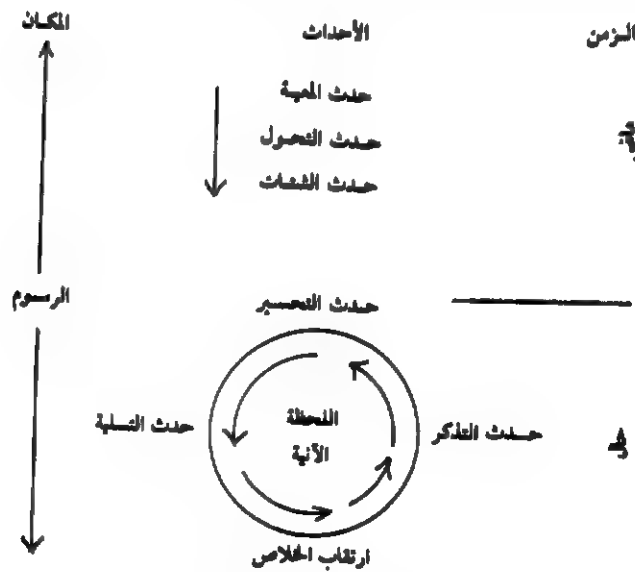
## ١٠ - أزمنة النص :

سبق أن أثّرنا أهمية مدارسة الزمن في القصيدة ، وأشرنا إلى أنه ليس زمناً واحداً متجانساً مقياساً بمقياس واحد ، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجادلة ، يمكن أن يميز فيها ثلاثة عناصر : الزمن الموضوعي ، والزمن الذاتي ، والزمن النحوي . ولهذه العناصر جهتان تحدّدان الماهية والعلاقات على نحوين متقابلين هما جهة الإنتاج وجهة التلقى . وهما هنا هو معالجة الأمر من جهة التلقى . وندع أمر القول

للموضوع كذلك . ومن ثم لم يكن عجبا أن يتجلى هذا التعقيد فيها  
نسبه زمن النحو .

وثانيهما : أن « الزمن في النحو » غير « الزمن في اللغة » ، ذلك أن  
الزمن في النحو زمن تعقيدى ، يلخص رؤية النحوى ورصده للزمن  
في اللغة . ومن الطبيعى أن يتفاوت حفظ القاعدة النحوية من الدقة  
والشمول والبساطة . ويستين لنا صدق هذا القول إذا عرفنا أن  
« اللغة » غير « النحو » . وحسبك من دليل على ذلك أن تقسيم الزمن  
في نحو العربية إلى ماض وحال واستقبال لا يمكن أن يستوعب تعقيدات  
العلاقات الزمنية بين الأحداث من جهة ، وبين الأزمنة بعضها ببعض  
من جهة أخرى . وانظر ، مثلا ، تقسيم الأزمنة في النحو الإنجليزى  
المدرسى إلى بسيط ومستمر وتام ، ثم تقسيم كل من هذه الثلاثة إلى  
ماض ومضارع ومستقبل ، وانظر بعد ذلك فى اللسان العربى ، فإنك  
واجده ، لا شك ، أمثلة صالحة لأن ترد تحت هذه الأقسام جميعا .  
ولكنك غير واجد فى النحو العربى التقليدى ما ينهض بعينه تصنيف  
الأزمنة بما يشبه ذلك أو يقاربه ، إذ استأثرت قضية الإعراب وما يتصل  
بها من ضرورة العمل على عصمة اللسان من الزلل بالاهتمام  
الأصيل ، فوضعت أخلاط من مبالى اللغة وتراكيبها تحت الباب  
الواحد بجامع التشابه فى العمل الإعرابى ، وأسكن كثير من  
المتجانسات مساكن شتى بعملة اختلافها فى العمل . وفات التحليل  
النحوى وإبداعات اللسان العربى جرأ ذلك غير كثير

ونعود الآن إلى النص فى محاولة نتحسس بها الطريق للكشف عن  
أبنية الزمن فيه . وأول ما يبدى لنا لدى تأمله هو ما نلاحظه من أن الزمن  
الموضوعى فيه بشكل أمثول على درجة عالية من البساطة ، على حين  
يبدو النموذج الزمنى الدقيق معقدا غاية التعقيد . وفى هذا التناقض  
يكمن الكثير من أسرار كفاءة النص وفعاليته . ولبيان ذلك نورد  
التصور الآلى للزمن الموضوعى ، لنستبين فيه الأحداث وعلاقاتها  
الزمنية :



( شكل ١ ) تصور للزمن الموضوعى فى النص

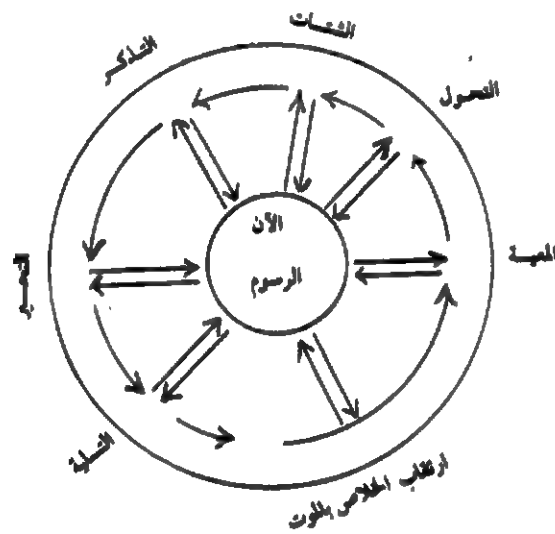
التفنى ، وهى أى نظام تعاقبت وخرجت من حمز القوة إلى حمز  
الفعل ، وأن تستكنه الحكمة فيها عسى أن يعرض لهذه الأجزاء من  
إعادة ترتيب كل وجه يفاير تعاقبها فى « زمن التفنى » ، لتستقر به على  
السنة الرواة والمنشدين .

ولا شك عندنا أن مقولة « زمن التفنى » مقولة ذات خطر فى تفسير  
عملية الإبداع ، وهى مظهر من مظاهر إعادة بناء التجربة الإبداعية  
بوصفها متكئا منهجيا للتجارب النقدية . غير أن إعمال « زمن  
التفنى » - فيما نزعم - إنما ينتج بنية فرضية للقصيدة ، نتلمسها منها  
بالظن الغالب . وهى بنية تستمد حجبتها من تماسك منطقها الداخلى  
ورصانته ، ولا يبعد أن يثور حولها الخلاف ، بل هو وارد على سبيل  
القطع . ثم إن « زمن التفنى » بالإضافة للشاعر هو غيره بالإضافة  
للمتلقي . وإذا كانت جذوى تحديد زمن التفنى ثابتة بيقين فى جهة  
الشاعر عند إنتاج النص ، لا سيما فى باب الرد على دهاء « الوحدة  
العنصرية » ، فإنها ليست بحال قهرا على التفسير والتلقى . ونحن  
حين نؤثر أن نباشر علاقة الزمن فى النص من جهة التلقى فإننا بذلك  
نطلق مقولة « زمن التفنى » من شرط التعقيد بجهة إنتاج النص ،  
ونجعل من لحظة التفنى أزمنا لا زمنا واحدا ، نتعدد بتعدد الأفراد  
والأعصار والأمصار ، وفى ذلك لحظة من معنى الخلود فى الشعر . من  
هنا آثرنا أن نطرح زمنا آخر نراه جديرا بالنظر فى هذا المقام ، هو « زمن  
النحو » ، ليشكل مع الزمن الموضوعى والزمن الدقيق منظومة نغقه من  
خلالها بنية النص ، ونؤسس بإعمالها معيارا من مفاير النصية فى  
القصيدة ، أى ما به تكون القصيدة نصا تتحقق له أشرط الكفاءة  
والفاعلية والملاءمة . بيد أن الحديث عن « زمن النحو » ليس باليسر  
الذى يبدو عليه بآدى النظر ، لأمرين :

أولهما : أن الزمن فى اللغة مقولة يتشاكس فيها الشريكان  
« الذات » و « الموضوع » ، ولا يمكن أن تكون سلبا لأحدهما ، إذ  
اللغة تمثل الذات والموضوع فى حقيقتها المعقدة ، وتمثل رؤية الذات

بعضها يفضى إلى بعض في غير تعاقب زمني وإنما بطريق الاستدعاء . ونلاحظ في هذا التصور أن الرسوم واقعة على أصراف الطورين ، ومتلبسة بهما جميعاً ، فهي ( لابنة عجlan بالجو ) ، أى أنها مظلوفة مكاناً وبينها وبين المحبوبة إسناد يتسم بالثبات ، وهي أيضاً مقاومة للعفاء (لم يتعفين) وملازمة لقدم العهد ( والعهد قديم ) . ومن ثم فهي مناط الاستدعاء بين الماضى والحال ( لاحظ ارتباطها خطياً بالاتجاهين ) ، ومناط تنشيط المفاهيم والعلاقات في النص ( مع أن ورودها في ظاهر النص لم يجاوز ثلاثة الآيات الأولى منه ) .

ذلك التصور الذى طرحناه للزمن الموضوعى وإن كان يحمل شبهة التعقيد هو في ظننا غاية في البساطة إذا ما عكس إلى تصور العلاقات بين هذه الأحداث من زاوية الزمن الذاتى . ونفترض له الشكل الآتى :



( شكل ٢ ) تصور للزمن الذاتى في النص

النواسخ ( أصبحت ) و ( أصبحت ) و ( كان ) . وهنا نعرض سلسلة أفعال الماضى بصيغة مضارعة ( رأى حال من الدهر تدوم ) ، لتدل بصيغتها على زمان متجدد يعبر به عن سنة لا تبدل ، وعلى اعتراضية الجملة ، وعلى كونها من حديث البوح المعترض لتعاقب الأحداث الماضية . ثم تسور هذه السلسلة - في البداية - بجملة اسمية تقيم علاقة إسناد بين الرسوم وابنة عجlan ، وفي النهاية بجملة إنشائية تبدأ بالنداء وتثنى بالتعجب ، وكلتاها تؤكد مظهر الثبات الذى به يبرز ما يكتنفانه من مظاهر التحول .

وحين نأتى إلى حديث النفس في القسم الثانى من القصيدة تسود الجملة الاسمية التى تفيد الثبات ( كان فأما . . . الكأس رفوم ، لها مقطرة ، فيها كباء ، بلهاء تؤوم ) ، كما يسودها الجملة الفعلية المبينة على الفعل المضارع المفيد للزمن المتجدد ، نظراً للإلف والصادة ( لا تصطلى النار ، لا توقظ للزاد ) . وحين يعود الشاعر من حديث النفس نجده يستأنف استعمال الأفعال في الصيغة الماضية ( أرقنى ، لم يعنى ، تسدى ، أشعرن ، بتها ، كررهما ، لم اغتمض ) . وشتان

يقول لنا هذا التصور في بساطة إن الزمن الموضوعى في النص يدخل في طورين : ماض وحال ، وأن طور الماضى يتشكل من أحداث ثلاثة : حدث المهمة ( إذ نحن معا ) ، وحدث التحول ( أضحت قصاراً . . ) وحدث الشتات ( بادوا . . ) ، وأن هذه الأحداث تقع على متصل خطى تحكمه علاقة التعاقب .

أما طور الحال فإنه يتشكل من حدث التذكر ( كان فأما . . . الأرقى ، الخيال ، الهموم ) ، وحدث التحسير ( الدهر الذى أبكى ، الدمع الذى كالشن ) ، وحدث التسلية ( نعمة ذهبت ، تحولت شقوة إلى نعيم ) ، وارتقاب الخلاص ( للفقى ضائل بفولته ) . وتختلف العلاقات الزمنية بين أحداث طور الحال عن أحداث طور الماضى في أنها تقع على متصل دائرى مغلق ، مركزه لحظة الآن ، ومن ثم فإن

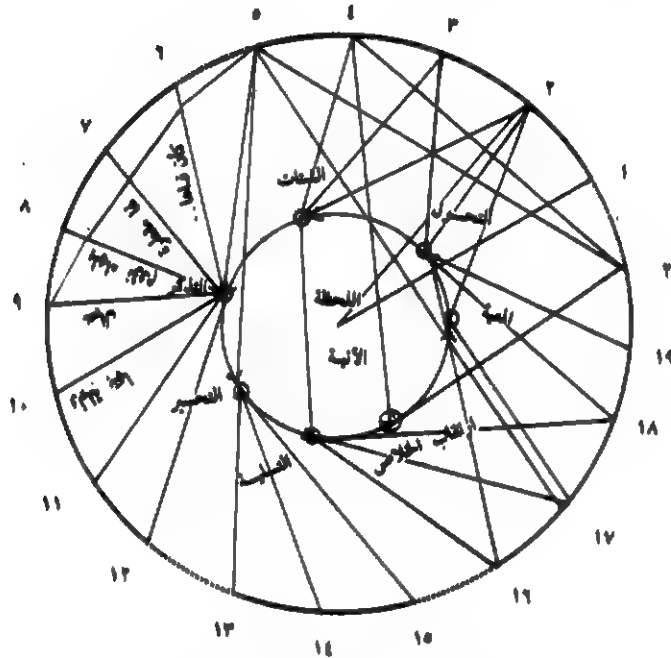
ويقول لنا هذا التصور إن الزمن الذاتى للنص هو لحظة آنية في الزمان ، متلبسة بالرسوم في المكان . وهي لحظة غير قابلة للقياس بضابط الزمن الموضوعى ، ولا تقع على متصل خطى تعاقبى . إن جميع الأحداث الماضية والحالية في الزمن الذاتى إنما تقع على متصل دائرى مغلق بحيث يفضى بعضها إلى بعض ، ويستدعى بعضها بعضاً . وهي تتحرك في اللحظة الآنية على نحو مباشر وغير مباشر ، عكساً وطرداً ، فيما بين بعضها وبعض ، وفي اتجاه من البؤرة الزمنية وإليها . وهكذا تبقى اللحظة الآنية زماناً والرسوم مكاناً هما مركز الجذب وقطب الحركة للأحداث الماضية والحالية جميعاً .

هكذا ينمقد مشكل الزمن في النص ، ويقع التدافع بين الزمن الذاتى والزمن الموضوعى ، وينعكس هذا المشكل في زمن اللغة الذى يقصر زمن النحو في كثير من الأحيان عن تصويره وتصويره .

ونناقش الآن الكيفيات التى عبر بها زمن النحو عن طور الزمن الماضى . ومن المتوقع بطبيعة الحال أن تسود صيغة الفعل الماضى منفية ( لم يتعفين ) ، ومثبتة ( بادوا ) ، وفي صيغة المضى من الأفعال

جهة الزمن الداني فالأمر أكثر تعقيدا وتشابكا ، إذ تصب كل أبنية الزمن على اختلافها في بؤرة الآن وتتطلق منها ، ويفضى بعضها إلى بعض على وجه الاستدعاء والترابط الجلي وتداعلات الأزمنة . وعلفت النظر أن القصيدة تعود في آخر بيت من أبياتها إلى صيغة الجملة الاسمية التي تفيد قيام علاقة الإسناد . والإسناد في آخرها بين الدهر الغائل والفقى المغول ( الشاعر ) ، وفي البداية بين الرسم الباقي وابنة حجلان ( المحبوبة ) ، على نحو يشكل - في ظننا - نوعا من التأطير التركيبي للنص .

ما بين دلالة الصيغ الماضية في القسم الثالث ودلالاتها في القسم الأول ، إذ إنها في القسم الثالث إذا أخذنا في الحسبان الزمن الموضوعي - عنصر من عناصر بنية الزمن في طور الحال ، وتشركها في ذلك أفعال المضارعة في صيغة المخاطب ( القسم الرابع ) . أما في القسم الأخير فإن للزمن فيه اعتبارين : اعتبارا في ذاته ، وبه يكون الزمن مستمرا مشعنا بإقحام الجملة الظرفية المتكررة: إذ فعل ماضٍ ( إذ ذهبت ، إذ حل رحلا ، إذ خف المقهم . . ) ، وله كذلك اعتبار بالإضافة إلى طور الحال ( هذا من جهة الزمن الموضوعي ) . أما من



شكل ( ٣ ) تصور العلاقات الزمن الداني في النص

نقط تشكل مفاصل النص . وعلى أساس من هذا الاعتبار جرى التقسيم الذي اقترعناه للنص إلى خمسة أقسام . ويمكن للقارئ أن يراجع أبيات القصيدة على الشكل متابعا شبكة التواصل الزمني بين أحداثها السبعة ، ليلمس مدى إحكام النسيج في التشكيل اللغوي للنص ( أو ماسميناه ظاهر النص ) ، وصلة ما بين ظاهر النص وحالم النص ، ولفق ما بين الزمن الموضوعي والزمن الداني ، ثم ليستطيع آخر الأمر أن يتعرف بالظاهرة المباشرة من مدارسة نص بعينه معيارين أساسيين من معايير النصية ، أي من المعايير التي بها يكون النص نصا ، هما معيار السبك Cohesion ومعيار الحبيك Coherence . وهما معياران كاشفان عن ثراء النص الأدبي والقدرات الكاسنة والفعالة فيه بما هو نتاج إبداعه يتحقق في اللغة وباللغة .

ويرى القارئ في ( الشكل ٣ ) رسما يصور شبكة العلاقات الزمنية بين أبيات القصيدة على نحو ما تصورناها حين تأخذ في الحسبان الزمن الداني من جهة المتلقي . وفي الرسم متصل دائري مغلق ، يحمل حول محيطه أرقاما تشير إلى أبيات القصيدة المشترين ، وتحمل مركزه اللحظة الآنية ، حيث يدور في فلكها الأزمنة الممتدة للأحداث السبعة في زمن الحال . وتمثل هذه الأحداث حَقْدًا ( أو مراكز تحكم ) تتصل بأرقام الأبيات التي تعالج مظاهر هذه الأحداث أو تمير من وجهه من وجوهها . ونلاحظ أن البيت الأول ينتجه اتجاهها مبشرا إلى المركز بما هو تعبير عن الرسوم الباقية وعلاقتها باللمحة الآنية ، إذ هي مناط الاستدعاء بين الماضي والحال ومناطق تنشيط العلاقات والمفاهيم في النص كله . ويعبر المتصل الدائري عن نفسه في شكل

#### الهوامش

( ٢ ) التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني) : شرح المفصليات لمحقق علي محمد البجاري ، القسم الثامن ، دار هبة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص ٨٩٣ - ٨٩٦ . وانظر : شرحه للقصيدة المرقش الأصغر

( ١ ) المفصل العيسى ( ابن محمد بن علي ) : المفصليات لمحقق وشرح أحمد محمد شاكرو عبد السلام هارون ، الطبعة السادسة ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢١ ، ٢٤١ .

والخفاء ، لا يلفت المتلقي إليه ، أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب .

انظر في ذلك دراسته :

« جاليات الالتفات » في : « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ١٩٩٠ ، المجلد الآخر ، ص ٨٧٩ - ٩١٠ ، ولا سيما ص ٩٠٥ وما بعدها .

(١٨) Beaugrand and Dresslar, op. cit, pp. 57-74 .

(١٩) انظر شيئا من التفصيل عن هذه المسألة في : سعد مصلوح : « مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأساليب اللسانية »

نشر في : « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » ، السابق ذكره ، المجلد الآخر ، ص ص ٨٩٢ - ٨٩٨ .

(٢٠) لحازم القرطاجي تفرقة لطيفة بين جهات الشعر وأغراض الشعر . وهو يعنى بجهات الشعر قريبا بما نعينه بمفاهيم النص ، إذ هي عنده موضوعات الأشياء التي يعمد الشاعر إلى وضعها ومحاكاتها ، ويدير معان شعره عليها ، من حيث إن كل جهة من هذه الجهات تثير عندها من المعاني المتعلقة بها ، على الشاعر أن يقتنصها ويعمل فيها حسب أصول صناعته وبراعته ، ليتوصل إلى الوصف والمحاكاة . يقول حازم عن جهات الشعر : « هي ما توجه الأناويل لوصف ومحاكاة » ، مثل الحبيب والظيف في طريق النسب . . . مثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الإنسانية ، فتكون مسانح لاقتناص المعاني ملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة من ذلك » .

انظر : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، تقديم وتحقيق محمد بن الحبيب بن الحوجة ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٧٧ ، ص ص ٣٤٦ - ٣٥٣ « وأيضا كتابنا : « حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر » ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ص ١٧١ - ١٧٨ .

(٢١) هذه المصطلحات الثلاثة أساس النظرية النحوية عند السكاكي . وهذه أخذناها وإن كنا قد تحولنا بها إلى وجهة أخرى . انظر « مفاتيح العلوم » ، ضبطه وشرحه (٩) نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢٢) الإسراء : ٢٤ .

(٢٣) انظر في تفصيلات هذه الفكرة :

Beaugrand and Dresslar, op cit, p. 60.

(٢٤) من أمثلة ذلك قوله تعالى : « قطعت لهم ثياب من نار يصب من فوق رؤوسهم الحميم » ( الخج : ٩ ) « وقرله : « فمائلنا من شافعين ولا صديق حميم » ( الشعراء : ١٠١ )

(٢٥) انظر الخطيب القزويني ( جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ) : « الفلجيني في علوم البلاغة » ، بشرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، د . ت . ص ص ٣٣٨ ، ص ٣٨٩ .

( ٢٦ ) انظر في أمر التوفيق اللسان للبلاغة العربية . بحثنا عن مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأساليب اللسانية ، في « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » ص ص ٨٥٧ - ٨٦١ .

( ٢٧ ) انظر في تفصيلات هذه القضية الفصول الرابع والخامس من كتاب موريه ( وقد سبق الإشارة إليه ) . وقد عالج فيها الأسس التي قامت عليها حركات التجديد التي دعت إلى الخروج على رتابة الوزن والقافية في الشعر العمودي والترويج لفكرة الشعر المرسل والشعر الحر في الأدب العربي الحديث .

( ٢٨ ) انظر « الأصمعيات » ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٩ ، ص ١٥٣ .

( ٢٩ ) انظر . « البارع في العروض » ، لابن القطاع ( أبي القاسم علي بن جعفر ، تحقيق أحمد عبد الدايم ، ط ١ ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ص ٩٧ - ٩٩ .

( ٣٠ ) السابق ٩٩ - ١٠٠ .

( ٣١ ) انظر « مخط صعب ومخط خفيف » ، مقال الخامس ، مجلة المجلة ، أكتوبر ١٩٦٩ ص ص ٢١ - ٢٣ .

التي مطلعها :

ألا يا اسلمي لا صرم لي اليوم فاطما ولا أبدا مادام وصلك داثما  
ص ص ٨٩٦ - ٩٠٥ .

( ٣ ) المفضليات ، بتحقيق شاكر وهارون ، ص ٢٤٤ .

( ٤ ) مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٤ .

( ٥ ) مصلوح : « العربية من نحو الجملة إلى نحو النص » ، الكتاب التذكاري لجامعة الكويت ، دراسات مهداة إلى ذكرى عبد السلام هارون ، ١٩٩٠ ، ص ٤٠٦ .

( ٦ ) السابق : ص ٤٠٩ .

( ٧ ) السابق : ص ٤٢٣ .

( ٨ ) انظر تقريبا لجهود هاريس في كتاب 'Some Aspects of Teuson van Dayk Text Grammar', Mouton, 1972 p. 26 .

( ٩ ) Robert Allin de Beaugrand and Wolfgang Ulrich Dresslar, "Introduction to text Linguistics", Longman, London, New York, P.3

( ١٠ ) بذلت محاولات كثيرة لترجمة مصطلحي Cohesion و coherence أشهرها ترجمتها بالتماسك والالتحام . وقد توصلنا بعد طول تفكير وإنعام نظر إلى السبك مقابلا لمصطلح cohesion . والحبك مقابلا لمصطلح coherence . ونحسب أنهما مقابلات هريان يتسمان بالإفصاح والإيمانة والنساق ، كما أنهما أقرب شيء إلى المفهوم المراد ، وأكثر شيرعا في أدبيات النقد القديم : ( جاء في تاج العروس مادة « سبك » : سبكه يسبكه سبكا ، أذاه وأفرغه في القالب من الذهب والفضة « وفي مادة « حبك » : الحبك : الشد والإحكام وإجادة العمل والنسج وتحسين أثر الصنعة في الثوب . يقال حبكه بحبكة وبحبكه كاحتبكه ، أحكمه وأحسن عمله فهو حبك وحبوك ) .

(١١) وصف الاعتدال بالنحوى لمحمل فيه صفة النحوية على أوسع مدلولاتها ، أي حل المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية .

(١٢) يمكن الرجوع إلى تفصيلات هذه القضية وأصولها التراثية وتأثيرها بالأدب العربي في :

س . موريه : « الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ » : تأثر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمة شفيق السيد وسعد مصلوح . دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٨٦ .

(١٣) تفاوتت درجات استخدام الطباعة وكيفيةها لتكون وسيلة من وسائل التشكيل اللغوي للنص تفاوتا كبيرا بين الشعراء منذ بداية عصور التدوين . ولعل فواوين أدونيس تمثل ذروة استخدام هذه الوسائل بما هي معلم جوهري من معالم القصيدة ومن بينها : توزيع الأسطر على صفحة السورق ، وعلامات الترتيم ، واختلاف البسط الطباعي ، ودرجة سواد الحروف ، وتجزئة الكلمات وغير ذلك .

(١٤) انظر الصورة المطبوعة التي كتبت بها القصيدة في سلسلة الأستاذ محمود محمد شاكر بعنوان :

« مخط صعب ومخط خفيف » في مجلة المجلة القاهرية . انظر مثلا : المقال الخامس ، أكتوبر ١٩٦٩ ، ص ص ٤ - ٥ .

(١٥) Beaugrand and Dresslar, op. cit, P.71

(١٦) أقام فان دايك في كتابه السابق ذكره نظريته في نحو النص على أساس من. تطويع الطراز التوليدي التحويلي لتحويل النص باعتقاد فكرة المباني الصغرى والمباني الكبرى . ويحتاج بيان هذه الفكرة إلى تفصيل لا يتسع له هذا المقام .

(١٧) أشير هنا إلى كلمات نافذة لعز الدين إسماعيل عن الالتفات بقوله فيها إن « الالتفات ليس حيلة من حيل جذب المتلقي وتشويقه ، لأن ما يحدث فيه من انحراف عن النسق ، أو انتقال في الإرادة الكلامية من صيغة إلى صيغة ليس انطلاقا استطراديا مثلا ، وليس تعليفا على ما قيل أو ما حدث ، وليس استشهادا بطريقة أو ملحمة ، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويج عنه ، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الوضوح

# « رماد الأسئلة الخضراء » الصورة والنغمة والفكرة

في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة

مصطفى ماهر

أما أن هذا الديوان الذي صدر في عام ١٩٩٠ يحمل عنواناً يشتمل على كلمة « أسئلة » فشيء له دلالة التي ينبغي على القارئ الناقد أن يتشبث به ويتفحصه ، حتى يطمئن إلى تفسير ما ؛ وأما أن هذه الأسئلة خضراء ، وأنها احترقت وخلفت رمادا ، فإطار متعدد الإيحاءات ، وضع فيه الشاعر قصائده . إننا بهذا العنوان ، بكلماته الثلاث ، ندخل إلى عالم الشعر من بداياته الأولى ؛ فالألفاظ مختارة من لغة الإنسان الأولى ، إذا صح هذا التعبير ، تلك اللغة التي بدأ الإنسان يتواصل بها مع الآخرين ، ويعبر بها عما بداخله وما يدور حوله ؛ فالنار ورمادها من الرموز الميثولوجية الميكروية ، التي استقرت في ضمير البشر ، وأصبحت من المكونات الأساسية للتعبير الفني . ونحن عندما نتكلم عن لغة الإنسان الأولى نذكر المفاهيم الجمالية للفيلسوف الألماني هردر ( ١٧٤٤ - ١٨٠٣ ) ، التي ذهب فيها إلى أن الشعر هو اللغة الأم الأولى للإنسانية . وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم تعرضت للكثير من النقد ، فإن بعضها احتفظ بقيمته ، وظل يمجّزنا على وضعه في الأطر العلمية أو الفلسفية أو الجمالية الجديدة . فليس من شك في أن موقف الإنسان حيال الطبيعة أو الكون ، بل حيال ذاته وبني جلده ، يقوم على الدهشة أولاً ، والرغبة في المعرفة وإدراك السر أو الأسرار ثانياً ، والتعبير عن ذلك بالفن تارة ، أو بالملم تارة أخرى ، وبالفلسفة على كل حال . ولقد تقدم الإنسان في مدارج الحضارة على مر القرون ، وبلغ ما بلغ من العلم ، وأبدع ما أبدع في الشعر والفنون الأخرى ، وذهب في الفلسفة ما شاء الله له أن يذهب ، ولكنه ما يزال يرتد إلى موقفه الأول : موقف الدهشة ، وموقفه الثاني : موقف الرغبة في المعرفة وإدراك السر أو الأسرار . . . وما يزال سعيه يسلك طرق الفن إلى جانب طرق العلم وإلى جانب طرق الفلسفة ، لا يقفل جانب منها الباب أمام الآخر ، ولا يضيّق به ، ولا ينقص قدره ، وكأنما استقر في وعينا أن العلم وحده لا يحقق الهدف ، كما أن الفلسفة وحدها والفن وحده لا يستأثر أحدهما بهذا السعي ، بل لقد تعلم الإنسان أن يجمع شتات هذه الفروع المختلفة للثقافة كلها استطاع إلى ذلك سبيلا ، وتبين أن الفن ، والشعر في المقدمة ، هو المؤهل أساسا لهذا الجهد التأليفي .

من الكون والذات موقف الدهشة والتساؤل . وهو يملك ناصية فنه ؛ لأن شعره يقوم على إحساس مرهف بالكلمة ، أو - على حد تعبير يحيى حقي - يقوم على « عشق الكلمة » . وعشقه للكلمة له أبعاد كثيرة متداخلة ، ومتشابهة ، ومؤتلفة . فعشق الكلمة موهبة ينفطر عليها الشاعر المبغري ، وهو ينميها في حركة بين المبدع والمتأمل . فمحمد إبراهيم أبو سنة له لغته المتفردة التي يعرفه بها القارئ ، كما

فنقطة الانطلاق إلى فهم الشعر بعامة هي العودة إلى تلك المواقف الإنسانية الأولى . وإذا كان الشعراء في عصرنا يشقون طريقهم إلى التجديد ، فإن هذه العودة تنسم بأهمية خاصة . ومحمد إبراهيم أبو سنة شاعر مجدد ، يفرص بنا شعره إلى أعماق الإنسانية ، فيقف بنا

• محمد إبراهيم أبو سنة ، « رماد الأسئلة الخضراء » دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٠ .

يعرف القارئ أن تلك لغة شوقي أو العقاد أو طه حسين ، وإذا كان قاموس اللغة العربية يزخر بالآلاف من الكلمات المتزايدة المتنامية ، فأبوسنة له كلماته ، وله كلفه بتركيب نحوية وأسلوبية ، وله طريقته التي تتيح للكلمات أن تأتلف في القصيدة من حيث هي عالم متكامل من الكلمة والنعمة والصورة والفكرة . هناك تفاعل خفي بين الشاعر وقارئه له دوره ، شاء الشاعر أو لم يشأ فهو عندما يعتمد عن الألفاظ التراثية الوهرة ، يتصور قارئاً على شاكلته يحب السهل الممتنع ، أو البسيط المبغرى ، ويتنظر تلك الكلمة الذكية الموحية إلى الفكرة المحملة بنعمة ، القادرة على التصوير . ولكن الكلمة تميز الوهمي ، والوهمي الجمالي خاصة ، جديدة باعتبار الشاعر ، جديدة بالتركيبات المتفردة . فقد يكون من المألوف أن نصف السحابة بأنها سحابة جميلة ؛ أما أن تكون السحابة قد « رحلت » ، أو أن تظفر في « قلبى » ، فهذه هي التركيبات التي تمجد الكلمة ، بغض النظر عن الأبعاد الرمزية والموسيقية والتصويرية والفكرية الأخرى . والتركيبات الجديدة قد تكون بسيطة من نوع الاسم والصفة مثلاً ؛ فهذه الأسئلة خضراء ، وهذا الساحل أزرق ، والغابات حمراء . وقد تكون كلمات مصفوفة بعضها بجانب البعض مثل : « صخور وهب ودماء » أو « أثمار ومزمار » . وإليك هذا الجار وحرف الجبر والمجور ، وما يبعده الشاعر حمراً متطلقاً : « بقايا طواويس في الأفق » . إننا مع شاعر له قدرة فذة على إنشاء تركيبات جديدة على أنقاض التركيبات القديمة ، فيخلق بك في عالم جديد .

وإذا كانت اللغة هي المادة الأولية التي يشكلها الشاعر ، وإذا كان الشاعر يقيم تركيباته الجديدة على أنقاض التركيبات القديمة ، فإنه يعرف كيف يتعامل مع التراث ، وكيف يرسم حدود تفاعله معه . فهو ملتزم بالمنظومة النحوية لا يخرج على قواعدها ، فهو من أبرز شعراء العربية الفصحى ، ومن أحرصهم على سلامتها ، ولكنه يعرف كيف يحمده في إطار الثوابت . فالتجديد الصحيح هو الذي يخلق طريقه جريئاً وجاداً ويكون على جُلْمٍ بالتفسيرات والثوابت ، فلا تتحول من مكونات القديم إلى أنقاض إلا العناصر الجامدة الرتيبة والمستهلكة .

والشعر يرتبط بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً ، وقد أبدع القدامى نموذج القصيدة العمودية على البحور التي أفاض في الحديث عنها الخليل ومن تبعه ، والتي تلتزم بالقافية التزاماً مقيتاً . والسؤال الذي طرحه المحدثون عن موسيقى الشعر هل تكون أو لا تكون ، وإذا أخذ بها الشاعر فهل ينبغي أن تكون على النسق القديم - سؤال مبدئي يجيب عنه الشاعر أبوسنة إجابة ضمنية . إنه يجب أن يعيش زمانه ، وأن ينطلق ما وجد إلى الانطلاق من سبيل ، فإذا جاءت التفعيلة ناعمة ومطبعة فلا بأس ، وإذا جاءت القافية من تلقاء ذاتها ، فلا راد لها . أما أن يلجأ الشاعر إلى التكلف ، فهذا ما لا نعرفه في شعر محمد إبراهيم أبوسنة . وهو شاعر حريص أشد الحرص على الموسيقى ، وهو يبدأ تكوين موسيقى شعره من البدايات الأولى ؛ لا من الكلمة ، بل من الوحدات الصوتية التي تأتلف منها الكلمة . وهو

والشاعر المدارس للتراث يعد نفسه قبل لخطات الإبداع بتشخيص للألفاظ ومكوناتها وتركيباتها ، صوتية كانت أو معجمية أو نحوية ، من حيث القيمة النغمية . إنه يحول عشق الكلمة إلى تصنيف موسيقى ينتهي بسجل يحمله الشاعر في ذاته ، فيه نغمات الشجن ، والفرح ، والحزن ، والشوق ، والدهشة ، ومنازلة السكون ، وقص آثار الأسرار ، والخطو إلى عوالم الوعي والإهام والوهم والنبوة والاستشراق . إنه سجل يضم نغمات سهلة أحياناً ، وصعبة عسيرة في أحيان أخرى . واللغة العربية غنية بمدياتها الحلوة التي تزداد بالهمزة طولاً وتزداد بالنون ريناً . كلمات السجل من هذه الأنواع : خضراء - حمراء - حسناء - خرساء - إفضاء - شقراء - سوداء ( في أسئلة خضراء ) ، والطائفة الثانية نذكر من أمثلتها صيغ المثق : عاشقان - لحنان - صاعدان - نجمين - أزرقين - طائرین أخضرين . ولنسمع المد الشجي في كلمة هوى وكلمة آب وفي غيرها : أسى وتهادى ونجوى ، والمثني الذي حذفت نونه : تقابلاً - ابتسماً - تماوجاً ،



الواضح أنه شديد الاهتمام بفن التصوير ، وأنه يذوق في تأمل لوحات كبار الرسامين . ويخزن منها في وجدانه ما يعينه على بلورة مقوماته التصويرية في الشعر . في قصيدة « خريفية » صورة تقوم أساساً على « الجو الوجداني » . نرى في الصورة : سماء يظهر فيها خط الأفق ، وسحاباً ، وجبالاً في لحظات الغروب ، في خريف المغيب . هذه هي الصورة الأساسية التي تتسم بشيء من الثبات ، والتي تتحرك ديناميكياً ، بإضافات وتنوعات في خلال القصيدة ، ومن بيت إلى بيت . أما خط الأفق فعليه بقايا طواريس ، وأما السماء فتزدان بالدموع المتساقطة ، والسحاب يتخذ هيئة الكائنات التي تتصارع . واللوحة تضم إليها الفهود والغزال . والشاعر هل وهي بتحريك العناصر التصويرية ديناميكياً ؟ فهو يكتب عن الأفق الذي يهوى ، وهو يضيف إلى اللوحة : الصحارى والسراب وزوايا من الظل والرماد على الحافة . وهناك نوافذ تفتح فوق الصحارى ، وزهر حزين . ترسم هذه اللوحة وتتحرك ، لأنكاد نرى فيها شخصيات واضحة من البشر ، فالبحر ضائع مضيق . ثم تلوح شخصيات نسائية ، تتفاعل مع هذا الجو الوجداني الخفيف ، جو الأسى في خريف المغيب . ويمكننا أن نقرأ القصيدة قراءة ثانية من حيث هي بناء موسيقى سيمفونية يتكرر فيه لحن « لماذا الأسى في خريف المغيب ؟ » في وسط أحياناً « الفناء الجديب » ، ونبرات الزهر الذي يهوى بأخزانه ، والنساء اللان يناشدن لحر الليالي القديمة كاساً ، وصوت الأهل القديمة ، وصغير الرياح ، وجنوب البكاء ، وشرق النحيب ، والنداء الأخير من القلب للحب ، والسؤال الأخضر .

في هذه الصورة المتحركة ، المتداخلة الألمان ، تتابع مشاهد فيلمية أو سينمائية من أخص ما تستطيع اللغة السينمائية في مجال فوق الواقع : سحاب تمزق على هيئة الطير ، على هيئة الكائنات . ثم تتحرك هذه الكائنات المتعركة ، تستحيل إلى فهود تنازل أنداها . وهناك الغزال الذي فر من موته ، يترقص بين الشباك . لدينا في الفن العلمي لوحات نذكرها ونحن نتابع هذه اللوحة الفلمية ، مثل لوحة رسمها توماس مان في رواية « موت في البندقية » ، ولسوة رسمها هوجو فون هوفمستال في « رسالة اللورد تشاندوس » .

والشعر له إمكانية الحديث إلى كل شيء ، كما أن للتصوير القدرة على رؤية كل شيء ، موجوداً كان أو غير موجود . كذلك فإن للموسيقى القدرة على ابتداء أصوات كل كائن ، سواء أكان له صوت أو لم يكن . وإذا اجتمعت كل هذه القدرات في عمل واحد ، على نحو ما نرى في شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، فإننا لا نملك أنفسنا من الإعجاب ، ولا نزال نقرأ القصيدة ونعبد قراءها ، ونقلبها على كل وجه ، ونجد في هذا كله متعة حقيقية .

إذا كانت الموسيقى هي المكون الأساسي لقصيدة « عاشقان » و « لحنان في ليل أزرق » ، فإن الصورة الشاملة المتحركة هي المكون الأساسي لقصيدة « خريفية » ، و « قصيدة » النسور » . والصورة في قصيدة « خريفية » هي صورة الجو العاطفي ، أما الصورة في « النسور » فهي صورة تجريدية . والحقيقة أن القصيدة تضم

وهناك في المقابل كلمات الحزن : كلوم وهموم ، وكلمات اليأس : المسوخ والمغول والقيح والضغن .

الشاعر يختار سجله الصوت واللفظ اختياراً موسيقياً ، وينشئ تكويناته الصغيرة والكبيرة ، صانعاً منها التكوين الكل ، كما ينشئ المؤلف الموسيقى العمل السيمفوني المتكامل ، لا يختلف عنه إلا في أنه لا يكتب على خطوط متداخلة تداخل « كونترا بونتيا » ، بل على خط واحد مترج ومتواصل صعوداً وهبوطاً ، في « هارمونية » تناسب هذا النوع من التأليف . وشاعرنا لا يخفى عن القارئ شغفه الأساسي بالموسيقى . في قصيدة « عاشقان » نقرأ :

« تناهيا كأنها

هيا

لحنان صاهدان للسيا »

ليست كلمة نغم وكلمة لحن في التوليفة اللحنية « تناهيا كأنها » و « لحنان صاهدان » هي وحدها التي تدل على عالم الموسيقى ، ولكن البناء الكل للقصيدة بناء إيقاعي في المقام الأول ، فالقصيدة كأنها نوتة لحن كتب لآلات الإيقاع والآلات الوترية . وكان هنا أمام الرموز التي كان الصينيون القدامى يستخدمونها في الكتابة الشعرية والكتابة الموسيقية في آن واحد ، وكان النص المكتوب بها يقرأ شعراً ويؤدي موسيقياً .

الشاعر يواجه ذاته والكون الآخرين والطبيعة والحضارة ، ويستخدم كل مكوناته المعرفية ، وما ترسب فيها من الأحاسيس والأفكار والرموزات الصوتية والحلجات الإلهامية الغامضة . وهو يؤلف بينها ، علمه يجد القصيدة التي حلم بها « هولدلين » ، القصيدة التي تحقق التواصل بين الذات الشاعرة والكون . وهو يوجه كلمته الشعرية إلى القارئ أو المستمع ليستفز وعيه . وهو يترجم حصيلة هذه العملية المعرفية الإبداعية إلى شعر يقوم على اللغة واللمح والصورة والفكرة . والصورة تربط الشاعر بالتراث البلاغي العربي أو الإنسان بعد ذلك ، فهو يستخدم أشكال التشبيه والاستعارة والكتابة وما إلى ذلك من العناصر التي أسميها العناصر الجزئية ، استخدماً تكاملياً ، بمعنى أنه يقيم منها ، ومن العناصر الكثيرة الأخرى ، البناء الشعري المتكامل الذي هو القصيدة . ولكن محمد إبراهيم أبو سنة يبدو في قصائده فناً تشكلياً ، مصوراً . والتصوير في الشعر موضوع شغل به النقاد وأصحاب النظريات . ونحن نعرف رأي « ليسينج » ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ ) في الفرق بين الشعر والتصوير ، الذي يخلص في أن التصوير يرسم صورة ثابتة ، في حين يرسم الشعر سياقاً متحركاً . ولكن التصوير قد تطور فيما بعد على أثر اختراع الكاميرا السينمائية ، وعرف الفن الصورة المتحركة . كذلك تطور الشعر ، وأحب الشعراء منازلة فن التصوير ، ورسموا الصورة المتحركة ، أو أضافوا إلى الصور الثابتة عنصر الديناميكية . ولست أرى ضرورة لا استكشاف لوحات الرسامين أو أفلام السينمائيين البارعين في التصوير ، التي تأثر بها محمد إبراهيم أبو سنة . ولكن

« أيها السادة المذنبون » ، وكنت أفضل أن يرتفع المضمون إلى ما حلق فيه دائما من أعالي التجريد . ولهذا أيضا غفاني أقصر الحديث على القصائد الأخرى .

ومضامين هذا الديوان ترسم دوائر متداخلة ؛ منها دائرة القلب بين اليأس والرجاء ؛ بين الحية والأمل . فالأبيات الأربعة التي تمهد لقصيدة « أسئلة خضراء » تصور دخانا يتصاعد من شرفات القلب .. هويلا أحمى . . . . . يبتهل إلى سحب همياء . ومنها دائرة أحاسيس الإنسان تجاه الآخرين ، وبخاصة في مجال العلاقة بين الرجل والمرأة . فنحن نقرأ عن الأسى والحب والرغبة ، والدموع ، وتصل الأحاسيس إلى مستويات من التسامي فتكون الأمومة تارة ، وصلاة القلب تارة أخرى . ومن أهم دوائر موضوعات القصائد دائرة البحث عن الهوية ، وتحديد موضع الذات مكانا وزمنا . والشاعر يسأل في قصيدة « لحنان في ليل أزرق » سؤالا واضحا : « من أنت ؟ » ويبحثه سؤالا آخر : « ومن أين أنت ؟ » ويتحدث في القصيدة نفسها عن زمان يسميه « من خارج هذا الوقت » . والزمان والمكان موضوعان يعالجهما محمد إبراهيم أبوسنة على أكثر من مستوى ؛ فهناك المستوى الميتافيزيقي ، وهناك مستوى انعكاسات الزمان والمكان على الإنسان ، إما مباشرة ، وإما على نحو غير مباشر . ونرى الإنسان في ثلاثية تقسيم الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل ؛ ونراه في فصول السنة ؛ ونراه وقد تحول بمرور الزمن وبدت عليه الشيفرزة أو الوهن . وربما اتخذ الموضوعان الفيلسوفان صورا أخرى مرتبطة بوجود الإنسان ، ومساره عبر العصور ، فيعود بنا الشاعر إلى البدايات الأولى ، أو إلى عصر الأساطير ، أو عصر الحضارة ، أو عصور في الماضي أو المستقبل لانعلم عنها شيئا . وثمة دائرة فكرية من دوائر المضامين العميقة ، التي تطلعننا في قصائد الديوان ، هي دائرة السعى المعرفي الذي يسماه الإنسان نحو ذاته ونحو الآخرين ونحو الطبيعة والكون . والديوان كله أسئلة ، ربما خلَّب عليها الشاعر صفة البراءة أو الطفولة ، ولكنها أسئلة الشعراء عن الأوليات والأساسيات . وقد يتجه السعى المعرفي إلى الخروج من الظلمة إلى النور ؛ وقد يسير في دروب صوفية ؛ وقد يدخل في دوائر أخرى ، وبخاصة دوائر التعليل الفلسفي ، والمصادفة ، وصورة الكون . وليس الشاعر ، وهو يرجع كفة الأمل ، من السذاجة بحيث يرسم صورة وردية لكل شيء ، ولكنه راض بالأمل الذي غمته الأسئلة التي لا نعرف لها جوابا سريعا ، والتي تقوم عليها ديناميكية البحث .

صورتين أساسيتين ؛ صورة يغلب عليها اللون الرمادي ، وصورة يغلب عليها اللون الأخضر . والصورة الرمادية تكتسب لونها من الفضاء الرمادي وتضم الموتيفات أو الوشائج الآتية : الفضاء - الأفق - السماء - الشمس - المدارات الفلكية - الجبال - أهالي الجبال . أما الصورة الخضراء ففيها الوشائج التالية : الحقول - السهول - تراب السهول - الرمال المنبسطة - المضيق العميق - الأعشاب - الجحور . وقد نبتت في اللوحة الأولى إضاءة تناسب الفضاء والجبال والشمس ؛ وفي اللوحة الثانية إضاءة تناسب الجحور والظلال . واللوحتان من النوع التجريدي ، ومن ورائها لوحة شائعة أكثر تجريدا ، قليلة الوشائج أو الموتيفات ، نرى فيها - في صعوة - الورد المستحيل ؛ ورد الدرر ، ونرى الفضاء السحيق . ولكن هذه القصيدة الموسيقية التصويرية تنتهي بكلمات كأنها من الشعر المطلق ، هي « حلم الكمال » . وهي كلمات يمكن أن نربطها بالكلمات الأولى التي تبدأ بها القصيدة ، وهي « النور الطليقة » ، لنقترب من المعنى المقصود . والقصيدة لا تتحدث عن بشر ، ولكنها تلتقي فيها بشخصيات من عالم الطير والحيوان : النور والأرانب ؛ وهي شخصيات لها مدلولاتها في صندوق المدلولات الشعرية التراثي . النور التي تخلق في الأحالي ، والأرانب التي تتوارى في أدنى الجحور . النور تسعى إلى أهداف تناسب كبرياءها ، والأرانب ترضى بالغذاء الأخضر الذي يتاح لها في السهول . النور تعمس اللوحة الأولى ، والأرانب تتخذ مكانها في اللوحة الثانية . النور لا تعباً بالطعام ، بل تخلق فوق أهالي الجبال ، وتطمح إلى أبعد الأهداف ؛ إلى ورود الدرر في الفضاء السحيق ؛ إلى الكمال . والأرانب التي ترضى بما يسد رمقها ، وما يلي أدنى الحاجات البيولوجية ، تعيش في خوف ، وتخفي في الجحور ، لا تترك شيئا من المضامين السامية . أما النور فهي في كبريائها معرضة للموت ؛ فالنصل تتماق خلف النصل ، ولكنها تحقق ذاتها على أروع نحو ، وتستشرف الكمال .

هذا هو المضمون الذي يتكون منه النسيج الفكري للقصيدة ؛ تنبش به الكلمات بألحانها وصورها وتكاملها ، ولا يخرج به الشاعر إلى دائرة التعبير المباشر ، ولنا أن نذكر الشاعر القديم ونصيحته المباشرة : « . . . فلا تقنع بما دون النجوم » ، ولنا أن نقارن . الشاعر يتفاعل مع ذاته ومع من حوله وما حوله ويخرج علينا بما يزغ في وجهه ، يدفع به إلى وهنا . وهذه هي الطريقة التي تدخل بها الأفكار إلى عالم الشعر عند محمد إبراهيم أبوسنة . وهي طريقة تلائم بناء الإنسان في عصرنا الحاضر والحرص على حقوقه وحرياته ؛ فمن حق كل إنسان أن يفكر في حرية ، ومن غير المقبول أن يسيطر عليه الآخرون بأرائهم . وهكذا فقد أصبح من اتجاهات الفن في العالم الحر أن يأخذ الفنان نفسه بالنأي عن الإلحاح المباشر على المتلقي . وربما فضل بعض النقاد الذين يصدر عن التزام إيديولوجي أو عقائدي أيما كان نوعه أن يصرح الفنان بمضمونه الفكري أو السياسي أو الديني أو الاجتماعي . ولكن العمل الفني الأصل يضيئ بالتوجيه المباشر والكشف المباشر العاري . ولهذا فقد ضقت بقصيدة « وحدنا والمفول » - إلى أبطال الانتفاضة الفلسطينية ، وهم يكتبون مصيرهم بأحجارهم ، وضقت بقصيدة

ودوائر المضامين تحيط بالأخلاقيات ، خيرا وشرا ، وبالجماليات ، حسنا وقبحا ، وعظمة ورقة ، وبالمناطيات . والمكونات الفنية لقصائد الديوان تنطق بشرائح الثقافة كما يفهمها الشاعر ، فإذا هي ثقافة جامعة شاملة ، تمر بمراحل التاريخ المختلفة منذ زمان الأساطير إلى زماننا الحاضر ، مروراً بثقافات عدة دخلت في تكوين شخصيتنا . وقصيدة « بقايا أساطير » نموذج رائع لشعر الرثاء الذي يعرف كيف يربط بين الفردية والعمومية ؛ فنحن نستشف العناصر التي استغناها الشاعر من السيرة الذاتية للدكتور لويس

عوض ، ولكننا نطالع صورة إنسان يمثل الحضارة ، ويمثل مجموعة متميزة من القيم الثقافية ، والشاعر يحبه ويقدره بناء على هذه المعاني والقيم . وربما كان « حلم الكمال » الذي ختم به الشاعر قصيدة « النور » هو نقطة البداية في فهم عالم محمد إبراهيم أبو سنة الفكري كله .

وإذا كان الناقد يحكم منهجه ويحشه من الجزئيات والكماليات مضطراً إلى تحليل القصيدة المتكاملة التي يكتبها محمد إبراهيم أبو سنة ، ليدرك أبعادها ، ويكشف عن مكوناتها ، فهو على وهي بأن

قيمتها الأولى والأخيرة في انسجامها الكامل ، وتكاملها العضوي . وإذا كان العمل الفني متعدد الأبعاد ، فلا بأس بأن ننظر مرة إلى الأبعاد كلها مؤتلفة ، ومرات إلى كل بعد على حدة ، ونعود في كل مرة إلى العمل في كماله واكتماله . القصيدة التي يكتبها محمد إبراهيم أبو سنة هي قصيدة الشاعر الذي أساغ الفنون ، وبخاصة الموسيقى والتصوير ، وأطال التفكير والتأمل سعياً إلى وهي أسمى وأهم ، وجعل فيه مرآة متفرقة أشد التفرد ، يطل هو فيها مبدعاً ، ويطل فيها القارئ والمستمع متلقياً .



# قراءة لرواية ١٩٥٢\*

جميل عطية إبراهيم

مدحت الجيار

(١)

مراتبها الاجتماعية ( الماركسية ) وسيلة للرجوع بالزمان إلى أول القرن العشرين ، والرجوع بالمكان إلى أماكن أوسع تشمل تركيا وإيران وفرنسا وسويسرا ومصر .

وقد حاول الكاتب - وهو من مواليد الجزيرة في ٧ أغسطس ١٩٣٧ - أن يستفيد من فهمه لمسقط رأسه ( الجزيرة ) ولتاريخ مصر من خلال عزبة عويس باشا ؛ فقد كان دائماً ما يبدأ الحديث عن تطورات السياسة المصرية ، ابتداءً من قبول معاهدة ( ١٩٣٦ ) حتى رفضها ( ١٩٥١ ) على لسان زعيم الأمة مصطفى النحاس ؛ ذلك ( الرمز ) الشسمى الذى مثل قطباً لمعاداة القصر في سياسة التبعية للإنجليز . ومن ثم كانت البداية موفقة في تتبع عناصر الصراع الاجتماعى والسياسى والشسمى ، على مختلف المستويات ؛ ومن ثم أيضاً كان حريق القاهرة نهاية لصراع هذه العناصر ، ونهاية لمشاهد الرواية التى أعقبت مشهد حريق القاهرة ، بمشهد قيام حركة الجيش ، واختفاء عناصر الصراع الدرامى داخل الرواية ، لثبرز عناصر جديدة تتوأكب مع عناصر الصراع الجديد الذى حلت فيه الولايات المتحدة الأمريكية طرفاً بدلاً في توجيه دفة الصراع النهائى ضد الإنجليز ، كما يكشف خلافاً واضحاً بين ما قامت الثورة من أجله ، وما وصلت إليه من صدام مع القوى الاجتماعية التى ساعدتها - منذ البداية - على تحقيق النصر على عدوها .

وكان من المثير أن تنتهى الرواية بمنشورات ضد قيادة الثورة ، وبمشهد ضرب النار في صحراء مصر الجديدة حيث أهد طابوراً مسلحاً لضرب النار في صحراء مصر الجديدة ، وطلب من عباس أبو حمدة ، أن يسير عدة خطوات ، وانطلقت حوله الأعيمة النارية من كل جانب ، وعباس أبو حمدة يتابع سيره في ثبات وثقة ، وبعدها التفت إليه قائلاً :

استفاد ( جميل عطية إبراهيم ) من إبداعاته السابقة ، في الفوص إلى أعماق بعيدة في الشخصيات التى يحملها ويختبرها في سياق اجتماعى وسياسى ، فيحلل بذلك أفقاً تاريخياً للحاضر ، بالارتداد إلى الماضى ، تمهيداً لنقد الحاضر ، وتلمس المستقبل . وهو في هذا السياق ، يستخدم الشخصيات النموذج ، القادرة على تجاوز حقيقتها الأنية ، إلى حقيقة أكثر ديمومة واتساعاً .

لعل جميل عطية إبراهيم ذلك في أعماله السابقة على روايته الأخيرة ( ١٩٥٢ ) ، فكانت تمهيداً وتدريباً فنياً ظهر تأثيره على تقنية هذه الرواية المتميزة . لذلك ، كانت نتاجاته خلال حقبة ريع القرن الماضى ، وهى ( الحداد يليق بالأصدقاء ) ، و ( أصيلا ) ، و ( البحر ليس ببلان ) ، و ( النزول إلى البحر ) ، محاولة جادة للجولان في التاريخ المصرى الحديث ، والتدريب على التعمق في فهم السياسة المصرية .

ثم جاءت روايته ( ١٩٥٢ ) تنويعاً لهذا الجولان ؛ فقد حدد ( جميل ) سنة محددة ، و « عزبة » محددة ، واتخذها ( زماناً ومكاناً ) نموذجين لمصر في عام ثورة يوليو ١٩٥٢ . كذلك اختار شرائح اجتماعية متعددة ، ومتوازنة ، لاختبارها في مناخ الغليان الذى سبق ثورة يوليو ( ١٩٥٢ ) ، بل اتخذ من علاقات هذه الشخصيات في

\* اعتمدت القراءة على نص الرواية المنشورة ، في سلسلة روايات الهلال ، العدد ٤٩٩ ، يوليو ١٩٩٠

بين . وقد أكثر الكاتب من عدد الشخصيات ، حتى ازدحمت المشاهد بالأسماء المشاركة في الحدث ، وفي الحوار ، فلدينا شخصيات القصر ، قصر الملك ، وقصر عويس باشا ؛ ثم لدينا شخصيات حربة عويس باشا : منهم من يعمل في معيته مباشرة كالموظفين ، والأجراء والخدم ، ثم لدينا شخصيات الفلاحين وعلى رأسهم عمدة حربة عويس باشا ، وبعض المثقفين ، والعقلاء .

ثم هناك من الشخصيات التي تذكر باسمها فقط ، ومنها الشخصيات التي تمثل المحتل الأجنبي ، في صورة جنود الاحتلال وقوادهم ، ثم أهلهم وذويهم وأصدقائهم .

إننا أمام خريطة معقدة من الشخصيات : بعضها محوري ، يقوم بدور جوهري في الصراع الدرامي والاجتماعي ، وبعضها شخصيات غير محورية ، تأتي لبيان مظهر من المظاهر الاجتماعية ، أو صفة من الصفات النفسية . وكل هذا يعكس رغبة الكاتب في التصوير الواقعي ، الذي يكاد يمثل كل الشرائع المطلوبة ، والموجودة في آن واحد . ويعكس ذلك قدرة فنية على تحريك كل هذه الشخصيات مكان الحدث .

وتبدأ العلاقات الاجتماعية السياسية بالملك الذي يحكم البلاد بمساعدة الإنجليز ، الذين ورثوا الأتراك في حكم مصر ، في وقت تمت فيه قوة أجنبية أخرى ، تحاول جذب الأرض من تحت أرجل الجميع ، وهي القوة الأمريكية ، التي لم تكن تجد مكاناً لها فيها بين الحريين ، إلا عن طريق التشدد بالحرمان ، وإنشاء جمعيات الصداقة مع الشعوب العربية ، والاتفاق مع الباشوات في تنظيم صفوفهم لحلوا محل الإنجليز والأتراك جميعاً .

ولهذا كان على الملك - كما توضح الرواية - أن يعمق علاقته بطبقة الباشوات ، خاصة الباشوات العسكريين ، أصحاب الأسلاك الزراعية والمنشآت الصناعية ، وأصحاب المشروعات التجارية ، وهي الطبقة التي كانت تحاول تملك مصادر الثروة في البلاد . ولذلك تمتعت الصلات بين الملك فاروق وعويس باشا ، فقد كان الملك يزوره طلباً للاستجمام ، وفي الوقت نفسه يقدم الباشا قرابين الصداقة إلى الملك ، بامتلاك العزبة وما عليها ، والسيطرة على فكرها ، ونشاطها الاجتماعي ، وجعلها حربة خاضعة لجلالته . ومن هنا كان عليه القضاء على كل الجبهات المعارضة لسياسة الملك . وقد سخر الكاتب من هذه العلاقة ، بأن جعل هذه العزبة مركزاً للنشاط السياسي السري والمضاد لسلطة الملك والإنجليز ، بل خرجت منها القوى الاجتماعية التي ساعدت على الإطاحة به وبجلالته . ثم وقفت هذه القوى ضد انحراف الثورة عن الخط الذي حلم به المناضلون ( عباس أبو حميدة ، أوديت ورفاقها في بقية العزب والقرى والمدن ) . ولذا فقد انتهت الرواية بالإطاحة بالملك ، وعويس باشا ، ثم كان الهجوم على الثورة ، ومحاولة القيام بثورة مضادة ثم الإطاحة بالثورة المضادة .

ولهذا يصبح قصر الملك ممثلاً لقمة السلطة ، ويصبح قصر عويس

- يا حرفة بك . أنت لن تقتلني وأنا لن أعترف . . . ص ٢٦٣  
موجهاً الكلام للوزباشي أنور حرفة ، أحد ضباط الأمن .

وتنتهي الرواية بمشهد مطاردة المعارضة السياسية من حركة الجيش ، وكان الأمر لم يتغير ، بل كان الملك والباشوات قد رحلوا لحل محلهم ضباط فقط . وبذلك يرد المشهد الأخير بمواقفه المتعددة ، على المشهد الأول ، مشهد ( صندوق الدنيا ) ، وقول العجوز وهو يدير شريط الصور الملونة :

« لصعد الأمير بهريز بن شهرمان ، إلى القلعة ، في مائة من الفرسان راكبي الجهور ، وقتل السلطان ، واستولى على جواربه ، وخلصه ، وتسلطن مائة عام . . . ص ٨ .

هنا نجد التوازي ( الرمزي ) بين ما فعلته شخصيات صندوق الدنيا ، وما فعلته حركة الجيش ؛ فيعد أن اصطاد ( الأمير ) الفرد المسحور ، وخرج مبارد من بطنه يطلب من الأمير أن ينقله من العذاب ، أوصاه المارد أن يحصل على مال قارون وكنوزه إذا ذهب إلى القلعة ، وقتل السلطان ، وتسلطن .

ولهذا يأتي حديث الراوي / الكاتب بعد ذلك ( ومنذ إلغاء المعاهدة ) يقول الراوي ، وهو يدير صندوق الدنيا : إلى بهي مصر كان في الأصل فدائي ، واصطاد رفعة مصطفى النحاس باشا الفرد المسحور . . . قال له رفعة الباشا مصطفى النحاس باشا :

- إيتي بأسلحة لمحاربة الإنجليز ، فغاب المارد الجني قليلاً ثم عاد قائلاً :

- آيتيك بأسلحة يا رفعة الباشا ، فقم إلى القناة وأخرج الإنجليز بإذنه تعالى . . . ص ٨ .

نقول - إذن - إن ( جميل عطية إبراهيم ) يقدم إلينا رواية مصرية من حيث الزمان والمكان والشخصية ، ولكن من زاوية رؤية جدلية معارضة ، تحتفي بحركة الجيش ، لكنها لازالت توجه إليها النقدات ، في ظرف ، مرّ فيه ٣٨ سنة على قيام هذه الثورة / الحركة ، وأبعد كل رجالها عن السلطة .

ونستطيع القول بأن الكاتب يقدم إلينا رواية مزيجاً من الرواية السياسية والتاريخية والرواية الذاتية التي تلتقط نقطة ( في الزمان والمكان والإنسان ) لتؤرخ لحياتها الخاصة ( ١٩٣٧ - ١٩٥٢ - ١٩٩٠ ) من خلال تحليل ما يحيط بهذا التاريخ من ملاسبات اجتماعية سياسية ونفسية .

## (٢)

تزدحم شخصيات هذه الرواية بالشخصيات الممثلة لشرائح اجتماعية متعددة ، ممثلة لطبقات شعبية ، وأرستقراطية ، وطبقات متوسطة بين

ابن السقا ، من ناحية ، وضياح ( زهوة ) من الناحية الأخرى . وهو ما يعنى احتقار كل ما هو مصرى ، وشعبي ، ووطنى ، وهو ما يجعل هويس باشا مثلاً يسير خلف ( بولى ) عند مقابلة الملك ( ص ٢٩ ) .

لهذا كانت الأميرة شويكار تقوم بدور ثانوى فى مشهد ( الحب ) ، فى حين تستمر الأميرة جويدان فى غيرها مع البنات الأجنبية .

أما جدة هويس باشا ( فاطمة هانم زادة ) فهى واحدة من التركيات ، تقوم بتوجيه هويس باشا فى صلاته مع القصر ( ص ٣٧ ) ، وهى تعى التوازنات السياسية القائمة بين أسرة شاه إيران والباب العالى وملك مصر ، فهى تعلم أن هذه السجادة العجمى أهدبها إليها الأميرة فوزية ، لما كانت زوجة للشاه ، وظلت تزين جدار البهو حتى طلاقها منه ، فرأى زوجها أن يفرشها على الأرض . وقد أبدته جدته فاطمة هانم زادة ، قائلة : إن الشاه لن يأتى ثانية إلى مصر لينضب من دوس هديته بالأقدام ، لكنها فى قرارة نفسها كانت تدرك أن إزاحة السجادة عن الجدار ووضعها على الأرض سوف يسعد جلالة الملك فاروق ، ص ٤٣ . لهذا فهى تؤكد علاقة ابنها بالإنجليز مثل أبيه ، لأنه إحدى دعائم العرش ( ص ٣٧ ) ، ويجب أن يرتبط بحماة العرش الإنجليز .

وهذا ما جعل هويس باشا ، كالملك فاروق ، كمجده فاطمة هانم ، يسعى إلى تدعيم الوفد ، والتغلب على النحاس باشا ، وإيقاف حرب القنال ، والقضاء على المناضلين ، وتشديد قبضة الحاكم على البلاد ، باستخدام البطش السياسى والعسكرى . ولذلك فإنه يستخدم ( الكبرياج ) فى التعامل ( مع جنس مصرى فلاح ) .

أما من يدخل قصر هويس باشا فهو من قبيل الخدم هؤلاء السادة والسيدات ، وبنية العلاقات داخل القصر . هذا ، نموذج لعلاقة قصر الملك بالباشوات ، والمصريين عامة .

كذلك تتحكم علاقة الباشا بعليّة سيف النصر ، ومارجريت سنكلير ، فى حكم البلاد ، وفى تعرية هذا الباشا وبيان ضآلته ، مثله مثل الموظفين المقلدين له ، كمجد الواحد أفندى ( سكرتيره ) وهو شاذ ( ص ٣٤ ) ، وقطامش كاتب العزبة .

وعلى الجانب الشعبى نرى علاقات الفلاحين والسكان جميعاً ، على الطرف الثانى من القصر الذى يفصله وترعة ، عن مساكن العزبة الشعبية . فعلى رأس الفلاحين/العزبة يقف ( العمدة ) حمادة أبو جبل ، وهو تابع للباشا ، مشغول بما يريده الباشا عن واجباته نحو أسرته ، وخاصة زوجه التى ضرب ( الجرب ) بين فخذيها وأبطيها ، بل يضاجعها - برغم ذلك - دون التفكير فى علاجها . وهو ما أعطى لستهم مساحة رمزية ، حيث تتوازى ، فى هذا السياق ، مع ( الوطن ) المصاب بداء ( الاحتلال ) تحت إمرة ( عمدة/ملك ) خاضع مشغول . وزاد من مساحة الرمز هذه أن الكاتب جعل من ( عكاشة المغنوتات ) البطل الذى سيستشهد فى ( القنال ) معالجاً

باشا مثلاً لوسائط السلطة فى القرى والمدن . ثم يوضح الكاتب بحسه التاريخى السياسى أن هذه القصور لم تكن كلها منحازة إلى الملك ؛ فقصر هويس باشا ( ابن على محمد البكباشى ) تتمثل فيه علاقات مختلفة المواقف تجاه القصر الكبير ، والصغير ، حيث نجد زوج هويس باشا ( الأميرة شويكار رفقى خورشيد ) ابنة رفقى خورشيد أحد مساهدى الخديوى عباس حلمى الثانى ، تنصرف كوالدها المحب للشعب المصرى ؛ فهى تتبرع بدمها من أجل المقاتلين ضد الإنجليز فى القتال ، وتكره الإنجليز ( ص ٣٩ ) ولكنها فى الوقت نفسه أصيبت بالعقم بعد إنجابها ( لجويدان ) . ثم هى تعان من هجر هويس باشا لها ؛ فقد انشغل بحب ( عليّة سيف النصر ) ، ثم بحب الإنجليز ( مارجريت سنكلير ) .

ولهذا تمنعش ( شويكار ) بقلبها لحنان الباشا المشغول عنها مثل تمنعش قرية هويس باشا للنور والمياه النظيفة ومصنع الملبات ، وشغاف نفوسة بنت الشامى من ( الجرب ) ، حتى تتبدل ( عتمة ) الحياة إلى ( النور ) .

أما ابنته ( جويدان ) فهى سليلة هذه الشجرة العسكرية الحاكمة ، من ناحية جديها ، ولكنها تميل إلى صفات والدها ، وجدتها لأبيها ، فهى متسلطة مثلها ، مدخنة مثلها ، تعبت بقلوب من يحبها من أبناء الفلاحين ونسبهم إسهام الغرباء فى الحياة ، وكأنها واحدة من بنات الإنجليز أو الأمريكين أو الفرنسيين .

وتشارك ( جويدان ) مع أبناء الجاليات الأجنبية فى السخرية من المصريين ، وجعلهم كفتران التجارب ، تقيم عليهم الدراسات والبحوث لكلية الطب حتى تحصل على شهادتها . ويعرض الكاتب علاقة جويدان ببنات الجاليات فى موقف لعبة ( الحب ) ، وهى عملية الختان ونخساء الرجل المصرى ( ص ١٥١ ) ، ثم نكتشف ( ص ١٥٧ ) أن الأستاذ الإنجليزى يناقشهن أربع فتيات يغتصبن رجلاً ناقص الرجولة ، . . . لم تحتل أعصاب الأميرة جويدان إهانات الأستاذ ماكلين القاسية ، فهذا هو ينههما هى وزميلاتها بالفحش ، وأين ؟ فى قصر والدها اللواء هويس . وإذا كان جلد والدها لابن السقا قد أساء إليها وأتلف أعصابها ، فهذا هو توجه إهانات قاسية لها ، سخر والدها منها عندما أخبرته بأنها تود تسجيل ( أغان شعبية للفلاحين ) ، وحذرهما من هذه الدعوات المشبوهة ، التى تسعى إلى تقويض أركان المجتمع ، ولكنها لم تقتنع برأيه ، ودعت زميلاتها إلى العزبة ، وقدمت إليهن ( أبيس ) و ( عكاشة ) المغنوتات ، وهما هى ذى النتيجة : عراهن الأستاذ ماكلين ، وهربت رفيقتها ( جول ) من الحلقة مذعورة وقد احترقت بشذوذها ، و ( مارتا ) لا يضيرها التصريح بعلاقتها مع الرجال ، و ( ميل ) تفخر بتجاربها المثيرة مع الفرسان أقوياء البنية ، فلا ينهاها إلا فارس حقيقى على ظهر حصان جامح . كل منهن لها نزواتها ، أما هى فدورها الوحيد هو دور القراة . . . ، مثل دور والدها بالنسبة للملك ، ومثل دور الملك بالنسبة للإنجليز . وبهذا تخرج ( جويدان ) صورة لأبيها وجدتها ، بعيدة عن ملامح أمها وجدها وجدتها لأمها . لذلك تسببت فى جلد

كذلك استطاع الكاتب أن يمثل لكل الشرائع والطبقات والعلاقات الاجتماعية التي شكلت البنية السكانية لمصر قبل ( ١٩٥٢ ) ، وأوضح العلاقة بين الطبقات والشرائع ، بقدرته روائية الفصحت عن كاتب يتدخل بشكل ملحوظ في تسير دفة الصراع الاجتماعي السياسي الآن ، دون إغفال السياقات التاريخية للسياسة المصرية .

وقد نجح في بيان تفتت الشرائع الأرستقراطية ، وانقسام بعض شخصياتها على نفسها أحياناً ، كما حدث لعويس باشا ، وانقسام بعض شخصياتها على طبقتها ، مثل شويكار زوج عويس باشا .

وقد شكلت هذه الشخصيات في علاقاتها المتعددة والمتفاوتة رؤية الكاتب تجاه ثورة ( ١٩٥٢ ) . وقد منح نفسه شرف الانحياز للفقراء ، والمناضلين الشعبيين ، والوقوف ضد الديكتاتورية والحقارة . وأبان انتهاء الحكم إلى ذواتهم ، لا إلى مصر ، ذلك الوطن / الشعب .

وبذلك يتجاوز ( جميل عطية إبراهيم ) ثنائية الفكر ، وتجاوز طرفيه ، بل يسعى ، وينجح في ذلك ، إلى فهم جدلي لطبيعة الصراع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر قبل الثورة . إنه ينفى فكرة الطبقات المستقلة ، المصنعة ، المنفصلة . وقد نجح في رصد الحراك الاجتماعي في تنوعه ، وتعددته ، من منظور موحد ، يتعامل مع المجتمع بما هو جسد عضوي يتفاعل في كل عناصره .

### (٣)

ويمثل المكان بطولة تتوازي مع بطولات ( عباس أبو حميدة ) وعكاشة المخنوق ، إذ نرى حزمة عويس ، النموذج المناضل ، ونجد الإسماعيلية ، النموذج المقاتل ، حيث ندرك للمكان تأثيراً خاصاً على الشخصيات هنا . فقد برزت بطولة عكاشة بعد اختفائه من العزبة ، ووصوله إلى الإسماعيلية . كما أعطت العزبة في تنظيمها السري بطولة ( لعماس أبو حميدة ) . ويظهر المكان بوصفه شخصية اعتبارية هنا ، تكمل بطولات المناضلين الشعبيين .

وترتبط مشاهد الرواية - في تسلسلها - بهذه الشخصيات ، فقد أدار الكاتب ( كاميرا ) مدققة على المشهد ، وقدم في كل مشهد تركيزاً خاصاً على شخصية من الشخصيات . ففي مشاهد العزبة نرى ( كاميرا زوم ) على عويس باشا ، وفي مشاهد القصر نرى التركيز على جويديان ، وما حولها من فتيات أجنبيات ، وهكذا نجد في الإسماعيلية التركيز على عكاشة مماثلاً للتركيز الذي نعانيه في مشاهد الغناء ومعالجة ستهم من الجرب .

وكان من الطبيعي أن يعطى لبليس دوراً عسكرياً يجمع بين عويس - رسول الملك فاروق - والضباط الإنجليز ، نرى مشهداً يصور كمية الذخائر التي فجرت القاهرة بحريقها المدمر ( يناير ١٩٥٢ ) . وكذلك كان من الطبيعي أن يفرد لضباط الثورة المشاهد الأخيرة من الرواية .

لستهم ، بل جعلها تعالج على يد الدكتورة صباح ( أوديت ) المناضلة المختبئة من السلطة في حزمة عويس فيما بعد ، وجعلها الوحيدة القادرة على تشخيص مرضها ووصف علاجها .

أما ابن عم ستهم ( عباس أبو حميدة ) فهو الموازي الرمزي لعباس حلمي الثاني ، كما كان والد عويس باشا موازياً للخديوي عباس حلمي الأول . وعباس أبو حميدة ، هو قائد التنظيم السري في حزمة الباشا عويس ، الذي قاد تمهيد الرجال لحرب الإنجليز ثم حرب الملك والوقوف ضد انحراف الثورة .

وتبقى شريحة هامشية يقع عليها الظلم أكثر من غيرها ، على رأسها ( أبو جعفر ) شيخ الغفر ، فقد كان وسيلة من وسائل السيطرة على العزبة ، وفي الوقت نفسه تمت به رسل القصر ، فقد تركه عبد الواحد أفندي ، وقطامش ، وعكاشة المفتي ، يسرول خلف الكارثة .

وتأث شخصية السقا الضعيف ، وشخصية كرامة المضحي به ، ثم زهية التي أعطته نفسها ليس ( الكرياج ) وتجعل منه في لحظة العطاء ، بينما قلبه معلق بالقصر وجويديان هائم . ولهذا ، ليس عجيباً أن ينتهي بها الأمر إلى الذهاب إلى البندر للعمل مع المناضلة صباح ( أوديت ) في عبادتها ، في حين يظل كرامة ضالماً بين طبقة الشعبية ، وحبه لاميرة من قصر عويس باشا تحتقره وتكون السبب في جلده وتمزيق جلده .

وبهذا نجد لدينا دوائر متداخلة ، وذات استقلال نسبي لها بينها : دائرة الأرستقراطية السياسية والعسكرية ، ودائرة أبناء الفلاحين ، ثم دائرة الاحتلال . وقد عرضها الكاتب بمهارة خلعت قضية الصراع الجوهري الذي يديره منذ بداية الرواية للوصول إلى أسباب الثورة ومبرراتها .

لقد أوضح الصلات الوثيقة بين الأرستقراطية والاحتلال ، كما أوضح قدرة الشعب المصري على أن يمتزج داخله مسافات الإحساس بالظلم ، والغضب الفجائي عند حدث جلل كحريق يناير ١٩٥٢ ، وكيف احتضن هذا الشعب خلاصه السري برغم أنف الملك والأرستقراطية ، والأجانب ، وضباط القسم السياسي المخصوص ، الذين أساءهم عويس باشا خطراً وهم ( الجيش ، والشيوعيون ، والإخوان المسلمون ) .

وكان من الطبيعي أن ينحاز الكاتب لحزب الوفد ، ولزعيميه النحاس باشا وفؤاد سراج الدين باشا ، تحت مبرر من شعبية الحزب ، وقيادته لحرب الفئال ضد المحتل الإنجليزي ، ضد رغبة الملك . وهذا ما أشرنا إليه في البداية ، حتى إنه قد أدخل كلا الزعيمين في سرد صاحب صندوق الدنيا ، أي تحولها لثراث شعبي ، امتداداً لما كان عليه الأمراء والسلطين الشعبيون . وقد أضاف الكاتب الصراع على السلطة بوصفه بعداً جوهرياً للعبة الملك في التفرقة بين الأحزاب ، لاستمرار تكسر الموجات الشعبية الغاضبة .

نجد معجماً خاصاً بها ، فكل الكلام يشبه كل كلام يمكن كتابته بلغة أهل القاهرة . فهل رسم الحروف قد أمان الكاتب على هذه اللهجة ، أم أمانه قرب هذه العزبة من بندر الجزيرة في هذه الأيام ؟ أما السرد - بعامه - في هذه الرواية ، فقد مثل لغة الراوى الذى يساعد شخصياته على الكلام بأن يهد لها الأجواء المناسبة والمداخل المناسبة للحديث . أما الراوى نفسه فقد كان يبدو واضحاً في معظم الأحوال ، وبخاصة حين يكسر إيقاع السرد الذى يجب أن يكتب بالفصحى الأدبية ، فيتدخل بوضوح وتعمد ليفسد انسجام المتلقى مع الجملة العربية ، بأن يضع كلمة من معجمه اليومي - تنبر عن الاستخدام الفصح .

فمن البداية يستخدم كلمات مثل ( الغثاة ) بمعنى ( الغثاة ) في العربية الفصحى ، ويعنى ثقل الدم في العامة المصرية ، في سياق فصيح يقول فيه « وفيقة الأجراء » فيصمتوا بل زادت الغثاة وعلت همهمات واحتجاجات » ( ص ١٣ ) . وواضح هنا القصد والعمد إلى كسر السياق . ويتطرق الكاتب من عامية المعجم إلى عامية التعبير ، فللتعبير عن اختفاء حكاشة المغنواى يقول : « وهب بلعته الأرض ، وخطس » ( ص ٣٠ ) ، أو يقول في سرده عن السجائر القيمة الجيدة أنها ( معتبرة ) في قوله « وأخرج حلبة سجائر معتبرة » ( ص ٣١ ) . ثم نراه يصور حركة العين السريمة الانغلاق والانفتاح بقوله ( يبرش ) ، إذ يقول « وأخذت عيناه تبرشان من الدسوع » ( ص ٣٢ ) ، أو يصور حالة التنفس في الماء بقوله بيقين ، في وصفه لحالة حكاشة تحت ( الدش ) بقوله « فيخرج الهواء من فمه وبيقين كجاموسة » ( ص ٣٣ ) ، أو حينما يقول عن حدة السمع وتركيزه « وطرطن أذانه » ( ص ٦٧ ) .

ويمكن أن نقبل هذا المعجم حينما لا يكون هناك وسيلة أخرى للتعبير ، ففي تقرير الطيبة عن جرب ستهم يكتب « أكزما مصاحبة بهرش » ( ص ٨٠ ) . أو يصف « حزمة فجل وراور » ( ص ١٠٢ ) ، وكلها تعبيرات لا عهد عنها في سياقاتها . ولكنه يحاول أن يعطى المذاق الشعبي للغة السرد ، كما أعطاه للغة الحوار . فالكاتب مصر من البداية على أن يخرج من خلال رؤية شعبية للأدب واللغة والسياسة . ولهذا كانت بداية النص على لسان صاحب صندوق الدنيا ، كما امتلأت الرواية في بعض فصولها بشعر شعبي ، أورده الكاتب على لسان حكاشة المغنواى ( شهيد حرب الفئال فيها بعد ) ، ليؤكد شعبية البطل ، وبساطة الشهادة ، ومن ثم بساطة اللغة .

ويرغم حرص الكاتب على هذه الشعبية ، نراه في الحوار يتحول أحياناً إلى الفصحى بدون داع لغوى أو نفسى أو اجتماعى ، فعلى لسان عباس أبو حميدة المناضل ، وهو غاضب من زوجه حينما صرحت بحقيقة صباح :

« البنث دكتورة يا عباس ، دكتورة هاربة من البوليس .  
قال لها في غضب :  
- وقعة أيلك سوداء » . ( ص ٥٢ )

هذا ، وقد رتب الكاتب النقات الروائية وحركتها الدرامية في تتابع دقيق ، يفضى بعضه إلى البعض الآخر . فهو يبدأ بتصوير عزبة عويس باشا وما يدب عليها من بشر وغير بشر ، ثم يصور قصر عويس باشا وما فيه من حركة وعلاقات علنية وسرية ، ثم يجمع بين تتابع مشهد خصاء أبيس وجلد كرامة ابن السقا ، تمهيداً للدخول إلى مشاهد معركة الإسماعيلية ، التى انتهت بمذبحة بلوكات النظام . ولذلك كانت مشاهد نضال الفدائيين في الإسماعيلية مبررة ، ومنطقية ، أفضت إلى مشاهد حرائق القاهرة ، التى نبت فيها العاصمة ودمرت ، وضاع فيها مستقبل الساسة الوفديين ، إلا أنه لم ينس أن يضع مشهداً للانتقام الإلهى ، باحترق ( سنكلير ) حبيبة عويس باشا التى أحرق بنو جلدها القاهرة ، ثم كانت مشاهد الثورة والثورة المضادة ، مبررة في تسلسل أحداث الرواية في مجملها .

ونرى هنا أن لكل مكان لدى الكاتب مكاناً نقيضاً أو محاوراً له ، حيث العزبة محاورها القاهرة ، وقصر عويس باشا محاوره قصر الملك ، ومعركة بلوكات النظام وتنظيمات الفدائيين في الإسماعيلية تتحاور مع بلبس ومحازن ذخيرتها ، ومع القاهرة بحرائقها ودماسيلها . كذلك وازن الكاتب بين مشاهد الإعداد السرى للثورة ومشاهد التأمر عليها ، ووازن بين نجاح الثورة واختفاؤها في بعض الأهداف . وهذا ما حقق توازناً بين تقسيمات المشاهد والأماكن ، كما حقق - من قبل - توازناً في العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية ، بمختلف سياقاتها .

ويكشف هذا التتابع عن زمن مستقيم وأحادى الجانب ، يروى حقبة محددة من زمن الإعداد للثورة ، ويعود خلال السياق الروائى إلى الخلف أحياناً ليتصل تسلسل الزمان في اتجاه واحد ، برغم التواء والتنوع اللذين سادا مشاهد الرواية كلها .

ولم يتضح الزمن النفسى إلا في مشاهد نادرة ، أهمها : لحظة انتظار انفجار القنبلة أمام معسكر الإنجليز في الإسماعيلية ، ولحظة استسلام زهية لكرامة ابن السقا ، ولحظة اختباء صباح ( الدكتور أوديت ) بين ثوب عرلوا حقيفة موقفها . وباستثناء هذه المواقف يتسلسل الزمن تسلسلاً منطقياً ، كما ظهرت المشاهد متتابعة في اتجاه واحد من قبل .

#### (٤)

وقد غلب على لغة هذه الرواية اللغة المحافظة ، التى تعمل على توصيل الدلالة في المقام الأول ، سواء في « السرد » أو في الحوار . وقد حاول الكاتب أن يجعل كل شخصية تنطق بما تنطق به في مثل هذا السياق أو هذه المواقف من الحياة ، حرصاً منه على صدق الأداء اللغوى ، وحرصاً أكبر منه على واقعية الرواية وتاريخيتها ، ووثاقيتها .

وقد طارعت الشخصيات الناطقة بالعربية أو بالعامة أو بالأعجمية . ولكننا لم نلاحظ خصوصية للهجة ( عزبة عويس ) ، ولم



وهي تتحدث عن أنواع القاعة من الساسة وقادة الجيوش في إسهاب ،  
برغم أن السياق محاولة من عويس باشا لقراءة مذكراتها بعد موتها .  
وكان الكاتب أراد أن يشرح لنا موقف عويس القائد ، ونوع قيادته ،  
تمهيداً للدخول إلى إضيق مشاريعه العسكرية والسياسية  
والاقتصادية ، التي بدأت بفوز الضابط . المشايخ ( محمد نجيب )  
بانتخابات نادي الضباط . وهذا الإسهاب يلخصه عويس باشا نفسه  
بعد سطور قليلة في جملة بسيطة « أنا رجل حرب ولا رجل سياسة »  
ص ١٨٥ .

في الوقت نفسه حرم الكاتب على حلية سيف النصر أن تستطرد  
« عن مفهومها للحرية والسلام الاجتماعي ، وقوانين تطور  
المجتمع ، والصراع الطبقي » لأنه جعل عويس باشا « في حالة  
لا تسمح بمناقشته ، ولا تود من القسوة عليه في هذه الظروف »  
( ص ١٩٣ ) .

وبعد ، فهذه قراءة لرواية ( ١٩٥٢ ) ، حاولت أن ترى العلاقة  
بين مقصد الكاتب وعمله ، وأدوات صنع هذا العالم . ولا شك في  
أن الرواية - كغيرها - تتحمل أكثر من رؤية ، ويمكن النظر إليها من  
أكثر من زاوية .

في حين يستلزم هنا استخدام العامة ، المتسقة مع خطاب فلاحية ،  
وعلى لسان مناضل شعبي ، وفي لحظة غضب ، عكس ما كان الكاتب  
يفعل في حالة السرد . وهي لحظات لغوية محيرة لدى جميل عطية  
إبراهيم . وقد استمرت هذه الحالة ، حالة تفصيح الحوار ، بدون داع  
حتى نهاية الرواية ، فنراه يقول على لسان صباح الطيبة المناضلة وهي  
تخاطب طفلة عباس أبر حيلة - يقول :

« وتاملتها الصبية ثم جرت عليها قائلة :  
- حالة صباح !

وتعلقت بها باكياً ، وهي تسبح :

- أي . أين أي . ( ص ٢٥٥ )

وهي لحظة تكون العامة فيها مطلباً جوهرياً ، وتفسد الفصحى  
فيها السياق العاطفي التلقائي ، بين طفلة ومناضلة تخاطبها بلغة  
القرية أو لغة الطفولة .

لذلك أرى أن جميل عطية إبراهيم حاول بشيئته أن يكسر التوقع ،  
ولكن كسر التوقع يجب أن يرتبط بمطلبات الحوار والسرد .

وأحياناً يطول منه السرد بلا داع ، لأنه يستسلم لتفاصيل  
اللحظة ، ففي ص ١٨٤ يستسلم للكلمات ( ما جريت شكلير )

جميل

# النظرية الأدبية المعاصرة(\*)

تأليف : رمان سلدن  
ترجمة : جابر عصفور  
معرض : محمد بريوي

تأني ترجمة جابر عصفور لكتاب رمان سلدن Raman Selden في سياق ترجمتين سابقتين له هما «الماركسية والنقد الأدبي» لتيري إيجلتون Terry Eagleton (نشر في عام ١٩٨٥) ثم «عصر البنيوية» للكاتبة إديث كريزويل Edith Crewell (نشر في العام نفسه).

والمعنوان الأصلي للكتاب الذي نعرضه هو : A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory أو دليل القارئ للنظرية الأدبية المعاصرة ، وقد نشر في عام ١٩٩٠ .

وقد صرّ المترجم الكتاب بمقدمة تناول فيها ظروف ترجمة الكتاب ، والأسباب التي حفزته إلى اختياره للترجمة ، ثم علق على مادة الكتاب ومبججه ، واختتم مقدمته بالكلام عن مبججه في الترجمة .

ولنا تعليقات على بعض ما جاء في المقدمة ، وعلى مادة الكتاب نفسها ، نرجسها جميعاً إلى أن ننتهي من عرض الكتاب نفسه . ولا أحد القارئ بتلخيص للكتاب في هذا العرض ، لسبب جوهري ، هو أن الكتاب لصغر حجمه وشدة تركيزه لا يمتثل أي تلخيص . لذا فإنني في هذا العرض سأحاول تتبع الخطوط العامة للكتاب بشكل يؤدي إلى تكوين صورة مجملّة لمادته . أما الكتاب نفسه فمتاح لمن يريد أن يلم به تفصيلاً .



يعرض المؤلف في مقدمة كتابه فكرة أن القارئ العادي ، بل والنقاد أيضاً ، لم يكن في حاجة إلى أن يشغل نفسه بتطورات نظرية الأدب ، لأن هذه النظرية لم تكن تهم إلا طائفة من النقاد هم في حقيقة الأمر فلاسفة يدعون أنهم نقاد للأدب . ومن جهة أخرى فقد افترض النقاد أن الأدب يعبر عن بدهيات عامة في الحياة يعرفها الجميع ، وهو من ثم لا يحتاج إلى معرفة خاصة أو مصطلح خاص .

غير أن هذا الوضع تغير جذرياً منذ أواخر الستينيات ، أي مع كثرة الجدل النقدي حول البنيوية وما أثارته من قضايا متشعبة . وقد صبح عزم المؤلف - مع اشتداد هذا الجدل - حل أن يصنف كتابه هذا ، أو بالأحرى دليله ، لكي يفتح القارئ في وسط هذا الحضم ، فيمكنه من أن يقبل أو يرفض من يهت .

يتكون الكتاب من مقدمة للمؤلف وستة فصول ، يتناول الفصل الأول منها النزعة الشكلانية الروسية ، والثاني النظريات الماركسية ، والثالث النظريات البنيوية ، والرابع نظريات مابعد البنيوية ، والخامس النظريات المتجهة إلى القارئ ، والسادس النقد النسائي . وقد ألحق المؤلف بكل فصل من الفصول قائمة لكتابات في موضوع هذا الفصل ، حتى يمكن للقارئ المهتم متابعة وجهات النظر المختلفة بنفسه إن شاء .



\* Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, New Accents, London-New York, 1990.

الإحساس بالموضوعات كما تترك لآكامها تعرف ؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ، ولابد من إطالة أمدها . فالفن عند «شكولوفسكي» طريقة يدرك المطلق من خلالها الموضوع إدراكاً فنياً ، أما الموضوع في ذاته فلا أهمية له . لهذا فإن مايم Tomashevsky هو مايسميه التحويل الفني للمادة غير الأدبية . والتغريب إنما يغير استجاباتنا للعالم عن طريق إخضاع إدراكاتنا المعتادة لعمليات الشكل الفني .

ولقد أحدثت فكرتنا التغريب وإزالة الألفة عن الأشياء أثرًا في مفهوم برغت Brecht ؛ إذ اتفق مع الشكلانيين الروس في موقفهم العدائي من المبدأ الكلاسي ، الذي كان ينادي بضرورة أن يقوم الفن بدور الإيحاء بالحقيقة . ولهذا فإنه من الممكن في مسرح برغت أن تقوم ممثلة بدور رجل لكي تسقط الألفة عن الدور ، فتدفع المشاهدين - بتغريبها هذا - إلى الانتباه لنوعية الذكورة في الدور .

ويظهر مفهوم التغريب في كثير من معالجات الشكلانيين للمفاهيم المختلفة . فهم يميزون في فن القص بين الحكبة والحكاية ، مؤكدين أن الحكبة هي التي تميز أدبية القص ، أما الحكاية فلا تعدو كونها مادة غفلا يظلمها الكاتب المبدع تنظيمًا خاصًا هو مايسميه الحكبة . وإلى هنا لا يختلف مفهوم الحكبة عند الشكلانيين عنه عند أرسطو ، الذي ميز كذلك بين الحكبة والحكاية . أما ما يختلف فيه الشكلانيون عن أرسطو اختلافًا جليًا فهو مفهوم التغريب ، الذي أجروه على الحكبة التي يناط بها تغريب الحكاية . فالحكبة عندهم هي مجموعة الوسائل التي يستخدمها الكاتب للتدخل في مجرى القصة ، كالإبطاء أو الإسراع ، وكالاستطرادات ، وأنواع التظلم والتأخير ، والأوصاف المسهية ، وكلها أمور تلتفت القارئ إلى شكل الرواية . فالحكبة هي انتهاك متعمد للترتيب الشكل المتوقع للأحداث ، يؤدي في النهاية إلى لفت الانتباه إلى عملية الحكبة نفسها بوصفها العنصر المميز للعمل الأدبي .

ولا يقتصر مبدأ التغريب في العمل الأدبي على مايقوم به من تغريب للواقع ، بل ينطبق أيضاً على تغريب العمل الأدبي نفسه . فالوسيلة الأدبية المعنية يمكن أن تستخدم استخداماً روتينياً مألوفاً في نص بمتنه ، ولكن الأدب يمكن أن يستخدمها استخداماً تغريبياً بحيث يمنحها بعداً جماليًا جديدًا . وعلى سبيل المثال فإن استخدام لغة «تشوسر» ونظام الكلمات عنده بطريقة عفى عليها الزمن ، هو أمر يقبله القارئ على الفور بوصفه محذلقاً فكاهيًا . ولكن هذا الأسلوب نفسه كان يستخدم في عصور سابقة دون أن يوحى بأية نبرة ساخرة .

وقد جمعت مدرسة «باختين» Bakhtin بين الشكلانية الروسية والنظرية الماركسية . غير أن نظرة باختين إلى الأدب تجاوز الماركسية التقليدية التي تركز على فرضية أن الإيديولوجيا انعكاس للبيئة التحتية المادية فالإيديولوجيا عند باختين وأتباعه لا تنفصل عن

ويرى المؤلف أن الموقف النقدي المعاصر يمكن إيجازه عن طريق المخطط الذي ابتدعه ياكوبسون Jacobson حين ذهب إلى أن عملية التوصيل في الأعمال الأدبية تقوم على عناصر هي :  
١ - الكاتب ٢ - السياق ٣ - كتابة (رسالة) ٤ - شفرة .  
٥ - قارئه . وذلك على النحو التالي :

كاتب	كتابة	سياق
	شفرة	قارئه

ثم يبين المؤلف كيف أن كل نظرية تركز على عنصر بمتنه في حواصة الأدب . فالنظرية الرومانسية مثلاً تركز على الكاتب ، والفينومولوجية على القارئ ، والماركسية على السياق ، والبنوية على الشفرة ، وهكذا سائر النظريات .

والكتاب - كما قال المؤلف في مقدمته - لايشمل كل النظريات النقدية الحديثة ، بل يقتصر على أبرز هذه النظريات ، وهي تلك التي تتميز بتحديثها للمسلمات التي طالما اعتقد الناس في رسوخها وتأثيرها على التفكير . وانطلاقاً من هذا المنظور فقد تناول المؤلف النظريات الست التي نوافرها الشرط الذي ألزم نفسه به ، وهو تحديث المسلمات الشائعة عن الأدب . وكان الترتيب الذي اتبعه تاريخياً ، حيث بدأ بالشكلانية الروسية ، ثم الماركسية ، فالبنوية ، ثم مابعد البنوية ، ثم النظريات الموجهة إلى القارئ ، متتبهاً بالنقد النسائي .



تشارك الشكلانية الروسية مع تيار النقد الجديد New Criticism في الاهتمام بوضع أساس علمي لنظرية الأدب . غير أن الشكلانيين لم يخلعوا على الشكل الجمالي أي دلالة أخلاقية أو ثقافية كما فعل النقد الجديد ؛ لأن مدخلهم إلى العمل الأدبي اقتضى منذ البداية تقديم تفسيرات علمية صارمة للكيفية التي تنتج بها وسائل أدبية بعينها تأثيراتها الاستطيقية الخاصة . ومن هنا كان انصراف كثير من جهد الشكلانيين إلى تحديد القوة الخاصة لما هو أدبي ، أو أدبية الأدب . وعلى حين كان النقد الجديد يعلوون الأدب شكلاً من أشكال الفهم الإنساني فإن الشكلانيين لم يعزلوا إلا على الأدب بوصفه استخداماً خاصاً للغة ، ينأى فيه الأديب عما هو مألوف . وانحراف لغة الأدب عن المألوف يأتي من أن المبدع يقض النظر عن الوظيفة العملية للغة ، وهي التوصيل ، ويركز - بدلاً من ذلك - على الوسائل اللغوية التي نجعلنا نرى الأشياء بطريقة مختلفة . وفي هذا السياق من التفكير يأتي مصطلح «التغريب» أي إزالة الألفة عن الأشياء Defamiliarization ، الذي استخدمه «شكولوفسكي» ليؤكد به أن وظيفة الفن هي أن تجعل الملتقى يرى الأشياء وحياً جديداً . ويرى «شكولوفسكي» أن غرض الفن أن ينقل إلينا

هذا التنوع الوظيفي وفقاً لاختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية . فالرسالة والخطبة السياسية ، بل الدعاية ، يمكن أن تتطوى على قيم جمالية في بعض الظروف التاريخية والاجتماعية المواتية .

ويقول المؤلف إن نقاداً ماركسيين قد بنوا في الآونة الأخيرة مقولات «موكاروفسكي» هذه ، ذاهبين إلى أن خلعت صناعة الأدب على كتابات أو أشكال معينة هو فعل اجتماعي لا ينفصل في التحليل الأخير عن الإيديولوجيات المهيمنة . وينقلنا هذا الرأي إلى موضوع الفصل الثاني من الكتاب وهو النظريات الماركسية .



يشير المؤلف في بداية كلامه في الفصل الثاني إلى أن تاريخ النظرية النقدية الماركسية أطول من تاريخ النظريات الأخرى المقدمة في كتابه ، نظراً لأن ماركس نفسه قد طرح بعض الأفكار عن الثقافة في أربعينيات القرن الماضي .

ويقول المؤلف إنه برغم إيمان ماركس بأن الوجود الاجتماعي والاقتصادي هو الذي يشكل الوعي وليس العكس ، بما يعنى أن الأدب وسائر التجليات الثقافية هي انعكاس أو كشف لأوضاع مادية في الأساس ، وبما يعنى أن الأبنية الفوقية لا تستقل عن الأبنية التحتية - برغم إيمانه هذا فقد اعترف بالوضع الخاص للأدب حين لاحظ أن بعض الأعمال الأدبية تستمر في منحنا المتعة الجمالية برغم اختفاء أسسها المادية التي أنتجتها . فالتراجم اليونانية هي نتاج نظام اجتماعي بعينه . ولكنها ظلت تمتع الناس ولم تفقد قيمتها الجمالية . وقد حدا هذا بماركس إلى التسليم بوجود نوع خاص من الكلية واللازمية في الأدب والفن .

ولقد كان المؤلف بارحاً حين ذكر القارئ بأن موقف «ماركس» هذا يعد ارتداداً للهيكلية ، مؤكداً أن مقولات «موكاروفسكي» تدلنا على أن عظمة التراجم اليونانية ليست حقيقة ثابتة للوجود ؛ إذ يعد كل جيل «إنتاج» تراجمي اليونان بشكل مختلف لاختلاف الأوضاع الاجتماعية والتاريخية . بيد أن المؤلف يسلم مع ذلك بأن السؤال الذي يظل قائماً عند الحديث عن النقد الماركسي هو عن مدى استقلال تطور الأدب عن تطور التاريخ العام ، ويذكر أن الجدل مازال محتماً حول الأهمية النسبية للشكل الأدبي والمضمون الإيديولوجي في الأعمال الأدبية .

ويعزو المؤلف النظرية الشيوعية المتصلبة ، وما تسم به من سطحية ، إلى سوء فهم فادح لمقولات المنظرين الماركسيين الأوائل ، على نحو أدى بإصحاب هذا النظر للماركسي الفج إلى الوقوع في موقف متناقض ؛ فهم ثوريون سياسياً ، ورجعيون جمالياً ، من حيث إنهم ناصروا التاج الفني الحديث العداء ، لرفضوا أعمالاً طليمية لفنانين كبار مثل «بيكاسو» و«دات . س . إليوت» بدهوى أنها نتاج متدهور للمجتمع الرأسمالي المتأخر . أما أن هذا الفهم القاصر هو نتيجة لسوء فهم واضح لكتابات «ماركس» و«إنجلز»

وسيطها المفرد ؛ إذ تتفاعل اللغة مع المجتمع بحيث تصبح الكلمة أو العلامة اللغوية قابلة لمعانٍ ودلالات تتباين بتباين الطبقات الاجتماعية فالعلامات اللغوية مضمار لصراع طبقي تحاول فيه الطبقة المهيمنة تضيق معاني الكلمات وإعطائها بعداً أحادياً يناسب تطلعاتها .

وقد قام «باختين» بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرة الدينامية للغة وطبقها على النصوص الأدبية . ولم يركز اهتمامه على الطريقة التي تمكس بها النصوص الأدبية المصالح الطبقية ، بل على الطريقة التي تصاغ بها اللغة بحيث تقاوم الهيمنة ، وتحرر الأصوات المخالفة . ويعتفى هذا الموقف بالكتاب الذين تتيح أعمالهم أقصى درجة من الحرية للأساق المتباينة للقيمة ، ولا يفرضون سلطتهم على البدائل المحتملة . ولهذا فقد كانت المقارنة بين «ديستوفسكي» و«تولستوي» في صالح الأول ، من حيث إنه يتيح لشخصياته الروائية أكبر قدر من الحرية ، ولا يفرض عليها نظامه الفكري كما يفعل تولستوي ، الذي نواجه في أعماله حقيقة وحيدة ، هي الحقيقة التي يراها المؤلف ، والتي يخضع لها شخصياته بحيث يصبح عمله مونولوجاً طويلاً . أما في حالة «ديستوفسكي» فإن الديالوج هو السمة الغالبة على أعماله ، حيث تتألف رواياته من أصوات متباينة ، تحررت من وجهة نظر مؤلفها فصار لها فاعليتها الخاصة ، ومن ثم نشأ حوار مستمر بينها وبين الشخصيات الأخرى .

ولقد كان هذا الولع بتعدد الأصوات وتحررها هو الذي أدى «بباختين» إلى النظر في ظاهرة الكرنفال ، حيث تحتفل الجماعات الشعبية احتفالات ينقلب فيها الترتيب الهرمي رأساً على عقب ، وينحطم كل ما هو سلطوي جامد . وكما يقول المترجم فإنه في مثل هذه الاحتفالات لا يكون لصوت سلطان على غيره من الأصوات ، كأننا إزاء «مولد» ينقلب فيه الترتيب الهرمي للعلاقات والطبقات والأحرف . وقد ترتب على هذا النظر في ظاهرة الكرنفال تطبيقات مهمة على نصوص معينة وعلى تاريخ الأنواع الأدبية ، كما أدى الكشف عن الخاصية الكرنفالية في الأدب إلى التخفيف من حدة النزوع إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها وحدات عضوية ، كما كان دأب الرومانسيين والشكلانيين قبل باختين . فالمعمل الأدبي من الجائز أن يكون مستعصياً على الاتحاد بسبب تعدد مستوياته .

وقد تطورت الشكلانية على يد «باكسون» تطوراً مهماً ؛ إذ تجاوز في أطروحاته مع تتيانوف Tynyanov الطابع الألي للشكلانية ، مؤكداً أن الكيفية التي يتطور بها النسق الأدبي لا تتم بمزمل من الأساق الأخرى . كما أكد «موكاروفسكي» Mukarovsky أنه من الحقن استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي ؛ فالوظيفة الجمالية ليست مقولة جامدة ، بل متحركة دائمة التحول ، لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف متعددة ؛ فالكنيسة مكان للعبادة ، ولكنها عمل من أعمال الفن . ولقد كان للدروع والأواني الإغريقية وظائف عسكرية ومزلية ، ولكنها - في سياق تاريخي مختلف - اكتسبت أبعاداً جمالية . وتخضع المنتجات الأدبية كذلك

ويتصل الإنجاز الأدبي الأساسي الذي طرحه «برخت» من خلال أعماله المسرحية بما ذكر فيها سبق من فكرة التغريب التي ألح عليها الشكلايون ولعل فيها موكاروفسكي القول .

يرى «لوكاش» أن حقائق الظلم الاجتماعي تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق مجافية لطابع الأمور ومثيرة للدهشة وينبئ على الكاتب المسرحي أن يزيل الألفة التي تغلف وهي الناس بالواقع بحيث أصبحوا يرون الشرور الاجتماعية من الأمور التي ينبغي التسليم بها كما نسلم بالكوارث الطبيعية من فضائات وزلازل وغيرها . يجب على العمل الأدبي إذن أن «يغرب» الشر ، أي يجعله غريباً غير متسق مع ما ينبغي أن تكون عليه الأمور .

ولقد سخر «برخت» من الواقعية الاشتراكية بما تتضمنه من تشجيع للوهم الواقعي . ومن هنا كان تطويره للتكنيك المسرحي الذي يحطم الإيحاء بالواقع لكي يتجنب هذه المشاهد فيقع في حالة من حالات القبول السلبي . على المثاليين في مسرح «برخت» أن يشجعوا عملية الوهم التقني للمشاهدين . ولقد رفض «برخت» ما يسمى بتقمص الشخصية تقمصاً كاملاً فغيب معه وهي المشاهدين بأن ما يحدث أمامهم تمثيل . حل المشاهد أن يكون دائم اليقظة بأن ما يحدث ليس جزءاً طبيعياً من الواقع يمكن التسليم به .

وقد كان رفض «برخت» للواقعية الاشتراكية مظهرًا من مظاهر اعتداده بأن المناهج تبيل والمثيرات تخفق ، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات تناسبها ، فما دام الواقع يتغير فإن ذلك يقتضي بالضرورة تغيير الوسائل التي تصوره . ولذلك فقد كان «برخت» أول من يقر بأن مفهومه عن «الأثر التفريسي» يغدو بلا فاعلية لو أصبح صيغة نهائية للواقعية ؛ لأننا لن نغدو واقعيين بمجرد أن نحكي مناهج خبرنا من الواقعيين .

وإذا كان كل من «برخت» و«لوكاش» قد عكس بنظرية في الواقعية عكست فيها صاحبه فإن مدرسة فرانكفورت أنكرت الواقعية برمها .

نظر أتباع هذه المدرسة إلى النسق الاجتماعي من منظور هيكل فعدوا هذا النسق جوهرًا واحدًا شاملًا يتجلى في جميع جوانب هذا النسق . فالفاشية جوهر تحمل في جميع مستويات الوجود الاجتماعي بألمانيا . والنزعة التجارية هي كذلك جوهر واحد يتغلغل في جوانب الحياة المختلفة في أمريكا .

بيد أن الأعمال الفنية والأدبية هي وحدها التي يمكن أن تنعت من أسر هذا الجوهر الواحد الشمولي الذي يهيمن على الواقع . ومن هنا كان رفض هذه المدرسة لواقعية الأدب . فالأدب يبعده عن الواقع يستطيع مقاومة الهيمنة الاجتماعية . إن تباعد الأدب عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة .

وإذا كانت أشكال الفن الجماهيري مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادي الذي يشكلها فإن الأعمال الطليعية تتميز بقدرتها على نفى الواقع الذي تشير إليه . ويذهب بعض أعضاء هذه المدرسة إلى

فيظهر من إلحاح كل منها حل نفى العلاقة المباشرة الفجة بين الكاتب ومصالح طبقته الاجتماعية . فالكتاب لا يحكم عليهم بناء على أصولهم الطبقية أو التزامهم السياسي الصريح ، بل بمدى ما تكشف عنه كتاباتهم من إدراك عميق للتطورات الاجتماعية في عصرهم . وقد شك «إنجلز» في قيمة الكتابة للقرطة في الالتزام ، وامتدح «بلزاك» قائلًا إن إحساسه العميق بتغيير طبقة النبلاء وصعود البرجوازية دفعه إلى اللغز في اتجاه يخالف ميوله الطبقية وتحيزاته السياسية . فالواقعية — كما فهمها «إنجلز» — تجاوز الميول الطبقية .

وبرغم التطوير العميق الذي أدخله «لوكاش» على الواقعية فإن عمله لا يفصل — من وجهة نظر المؤلف — عن الواقعية الاشتراكية الصامدة .

وحسبما يرى المؤلف فإنه من الممكن أن يقال إن الجديد الذي أتى به «لوكاش» يكمن في مفهومه عن الانعكاس Reflection ؛ فالانعكاس عنده ليس تصويراً فوتوغرافياً للواقع بكل ما ينطوي عليه من تفاصيل ، بل إن «الواقع» نفسه ليس هو كل تلك الموضوعات التي ينطوي عليها العالم من حولنا . إن الواقع الذي يعكسه العمل الأدبي هو «النظام» الذي حل أساس منه تشكل مفردات الواقع . فالعمل الأدبي لا يعكس الواقع الغفل ، بل يعكس صورة ذهنية عن نظام هذا الواقع . ومن هنا كان رفض «لوكاش» لكل من الواقعية الطبيعية ونزعة الحداثة ؛ فالأولى مجرد وصف عشوائي للمظاهر الخارجية للواقع ؛ أما نزعة الحداثة فهي كذلك ليست إلا وصفاً عشوائياً للحياة الداخلية الذاتية للكاتب . وتلك العشوائية يمكن أن تكون — من ثم — وصفاً للواقع في حالة الأدب الواقعي الطبيعي ، أو وصفاً بطريقةنا في إدراك هذا الواقع في حالة الرواية الحديثة . ويرفض «لوكاش» تلك العشوائية في الحالتين ، ويصر على أن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه ؛ بل هو شكل خاص من أشكال انعكاسه . إن العمل الأدبي لا يعكس الواقع كما تعكس المرأة العالم الخارجي . وإذا جاز أن يشبه العمل الأدبي امرأة فإنها في هذه الحالة امرأة خاصة ، قادرة على رؤية النظام الكامن في الواقع ثم عكسه إلينا مكثفاً خالياً من البعثة الظاهرية لهذا الواقع .

ويتفق المؤلف «لوكاش» قائلًا إنه لم يستطع تقبل فكرة أن بعض أدباء الحداثة يطورون أشكالاً أدبية تتجاوب مع الواقع الحديث من خلال تعبيرهم عن الوجود المغترب للذات الإنسانية الحديثة ؛ وكان اعتقاده بأن مضمون نزعة الحداثة رجعي مؤدباً به إلى رفض شكلها كذلك . وهكذا فإنه خلال إقامته القصيرة في برلين في أوائل الثلاثينيات أخذ يهاجم تقنيات الحداثة في أعمال رفاقه الراديكاليين ، ومنهم الكاتب المسرحي «برتولد برخت» .

وفي الكلام عن «برخت» يقول المؤلف إنه لم يكن رجل حزب قط ، بل ظل متمسكاً باستقلاله دائماً . وقد بدأ كتاباته فوضوياً معادياً للبرجوازية ؛ غير أن حمده العنيف تحول فيما بعد إلى التزام سياسي وادع بعد قراءته للماركس في عام ١٩٢٦ .

الاقتصادى ، بل لكل مستوى استقلاله الذاتى النسبى ، الذى لا يتحدد بالمستوى الاقتصادى إلا فى التحليل الأخير لحسب . ويمكن لأى مستوى من مستويات التشكل الاجتماعى أن يصير هو القوة المهيمنة . ففى التشكيل الاجتماعى الإقطاعى مثلاً يكون الدين مهيماً من الناحية البنوية ، ولكن ذلك لا يعنى أن الدين هو جوهر البنية أو مركزها ؛ إذ إن دوره المهيمن نفسه يحدده المستوى الاقتصادى ولكن بطريق غير مباشر .

ويختلف موقف «التوسير» من الأدب عن الموقف الماركسى التقليدى ؛ إذ يرى أن العمل الأدب العظيم لا يزودنا بفهم ذهنى عن الواقع ، كما أنه ليس مجرد تعبير عن إيديولوجيا طبقة من الطبقات . وعند «التوسير» بفكرة «إنجلز» التى يرى من خلالها الفن أداة لمكتننا من رؤية الإيديولوجيا التى يولد منها ، ولكنه ينفصل عنها بوصفه فناً . أما الإيديولوجيا نفسها فهى تتمثل عند «التوسير» فى العلاقة الخيالية - أو المخترعة - التى تربط الأفراد بواقعهم الفعل . إنها ذلك الوهم الذى يسوغ للناس أوضاعهم فى الوجود ، ويحيلها إلى واقع مقبول ، بل وطبيعى . إن الفن هو الذى يكشف لنا هذا البعد الوهمى فى علاقتنا بالواقع . وهذا ما يجعل الفن العظيم قادراً على مجاوزة إيديولوجيا مبدعة .

يعالج المؤلف بعد ذلك التطورات الأخيرة فى النقد الماركسى ، تلك التى تمت حل يدى كل من الأمريكى «فريدريك جيمسون» Fredric Jameson والإنجليزى «تيرى إيجلتون» Terry Eagleton . أما «إيجلتون» فيذهب إلى ماذهب إليه «التوسير» من أن النقد لا بد له من أن يصبح علمياً بأن يكف عن أن يكون إيديولوجياً . هذا من جهة العلاقة بين النقد والإيديولوجيا ؛ أما من حيث العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا فهى علاقة إشكالية ؛ فالنص عند لايمبر عن الواقع ، بل يعبر عن إيديولوجيا هذا الواقع . وهذه الإيديولوجيا ليست هى المذاهب السياسية المعلنة ، بل هى أنساق ذهنية تتحكم فى تصور البشر للواقع . ومعنى ذلك أن النص الأدبى هو إعادة صنع لما صنعه الإيديولوجيا بالواقع ، وبذلك يتباعد النص عن الواقع تباعداً مزدوجاً . ويقلد مايرفض «إيجلتون» فكرة «التوسير» التى ترى أن الأدب يستطيع أن يجاوز الإيديولوجيا فإنه يؤكد أن الأدب إعادة صنع معقدة للخطابات الإيديولوجية الموجودة بالفعل . ومع ذلك فإن النتائج الأدبى ليس مجرد انعكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه ، بل هو إنتاج متميز للإيديولوجيا .

وحل العكس من «التوسير» فإن «جيمسون» يرى أن النوع الوحيد من الماركسية ، الذى يمكن أن يكون ذا تأثير على الموقف فى عالم ما بعد الرأسمالية الصناعية الاحتكارية ، هو تلك الماركسية التى تستكشف المحاور الكبرى لفلسفة «هيجل» ؛ أى العلاقة بين الجزء والكل ، والتفاعل بين الذات والموضوع ، وجدل المظهر والجوهر ، والتضاد بين المعنى والمجرد . إن النقد الجدلى كما يراه «جيمسون» لا يعزل الأفعال الفردية ليحللها ، لأن الفرد دائماً جزء من بنية أكبر (تقاليد أو حركة) ، أو جزء من موقف تاريخى .

إن الجماهير ترفض أدب الطليعة لأنه يعكر من صفو إذاعتها الغافل للاستغلال الذى يمارسه النسق الاجتماعى عليها . فالعمل الفنى - عند اتباع هذه المدرسة - إذ يتيح للبشر المسحوقين صلدة الوهمي بوضعهم اليأس ينادى بتلك الحرية التى تجعلهم يستشيطنون غضباً .

وكما يقول المؤلف فإن استخدام «مارسيل بروست» للمونولوج الداخلى لا يعكس نزعة فردية مفترية فحسب ، بل يتغل إلى حقيقة من المجتمع الحديث ، هى اختراب ومساعدنا عمل «مارسيل بروست» حل رؤية الاختراب بوصفه جزءاً من واقع اجتماعى موضوعى . غير أن «لوكاش» لم يكن قادراً إلا على رؤية أعراض التدهور ، وهى الاختراب والفردية ، وغفل عن قدرة هذه الأحوال على الكشف عن أن هذه الفردية وهذا الاختراب هما من الأعراض المتشعبة فى المجتمع ؛ وهى أعراض يسمى الفن إلى الكشف عنها .

ومضى المؤلف فى عرض التطورات التى مرت بها النظرية الماركسية فيذكر أنه لم يكن من الغريب أن يتأثر الماركسيون بموجة التفكير البنوي التى سادت فى الستينيات ، لما فى الفلسفة الماركسية من أفكار تتوازى مع الفكر البنوي . ففى الفكر الماركسى لا يكون الفرد حراً فى سلوكه وتصرفاته ، وذلك بحكم وضعه الطبقي داخل النظام الاجتماعى الذى يعيش فيه . ويؤمن البنويون من جهتهم بأن مظاهر السلوك الفردية لا تكتسب دلالاتها إلا من خلال وضعها فى نسق ينتجها .

غير أن الفكر الماركسى يختلف عن الفكر البنوي فى مسألة جوهرية ، هى أن الأنساق أو الأبنية التى يتحدث عنها البنويون لها قوانينها الذاتية التى لا تخضع للتغير التاريخى ، فى حين أن الماركسيون ينظرون إلى النسق على أنه تاريخى متغير .

إن الفكر الماركسى ولوسيان جولدمان لا يختلف عن البنويين حين يرفض الفكرة التى ترى فى النصوص إبداعات فردية بحتة ، وحين يذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على أبنية عقلية تجاوز الفرد . ولكنه يختلف عن البنويين اختلافاً حاداً عندما يصر على أن هذه الأبنية تنسب إلى جماعات أو طبقات اجتماعية محددة . وعلى حين يرى الماركسيون أن قوانين الأبنية المختلفة يؤثر بعضها فى بعضها الآخر خلال عملية التطور المظهر ، فإن البنويين يصرون على أن الأبنية المختلفة يستقل كل منها بقوانينه ، بحيث يتم تطور كل بنية حسب قوانينها الذاتية ، ويعزل عن الأبنية الأخرى .

أما ارتباط «التوسير» Althusser فأوثق بما بعد البنوية منه بالبنوية . وهو يرفض إحياء تراث هيجل الذى يجعل ماهية الكل معبرة عن نفسها فى جميع أجزاء هذا الكل . ولذلك فإنه يتجنب استخدام المصطلحات التى قد تثير هذا المعنى ، من قبيل النسق الاجتماعى ، أو النظام ؛ إذ إنها توحي ببنية ذات مركز يحدد شكل كل تجلياتها . ويؤثر «التوسير» الحديث عن التشكل الاجتماعى الذى يراه بنية بلا مركز ؛ فليس لها مبدأ يحكمها . فالعناصر أو المستويات داخل هذا التشكل لاتعكس مستوى أساسياً واحداً هو المستوى

الاختلاف . فالعمل الأدبي مثلاً تنكشف دلالاته الخاصة بمجرد استحباب اختلافه عن الأعمال الأدبية الأخرى التي تقع في مجاله .

وقد عرض المؤلف بعد ذلك للنظرية البنوية في القص من خلال تطبيق نموذج التحليل اللغوي على أنواع القص المختلفة . وقام بعرض جهود البنويين البارزين في هذا المجال ، من أمثال «شتراس» و«تودوروف» وغيرهما ، مبيّناً أن جهودهم تنور حول محور أساسي واحد ، هو محاولة استخلاص أجرومية للقص ، تستوعب التنوعات المختلفة لأنماط القص المعروفة .

لما «هاكسون» فقد كان إسهامه البارز متمثلاً فيما رآه من أن الأسلوب الأدبي يميل إلى أحد قطبين ، هما الاستعارة والكتابة . ولكن مصطلحي الاستعارة والكتابة لها عنده مفهومان خاصان ، استفادهما من النظام اللغوي . وبناءً على هذين المفهومين فإن التطور التاريخي من الرومانسية إلى الرمزية عبر الواقعية يمكن فهمه بوصفه تحولاً أسلوبياً من القطب الاستعاري (الرومانسية) إلى القطب الكثافي (الواقعية) ، وعبره إلى القطب الاستعاري (الرمزية) مرة أخرى .

وجرباً على ما هو مألوف عند المفكرين البنويين سلم جوناثان كولر Jonathan Culler بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج . ولكنه أثر ثنائية تشومسكي ، القدرة Competence الأداء Performance على ثنائية سوسير ، أي ثنائية اللغة Langue والكلام Parole .

وقد آمن وكولر بأن موضوع الشعرية Poetics ليس العمل الأدبي نفسه ، وإنما هو كيفية فهمه وتقبله ، فهو يؤمن بأننا نستطيع تحديد القواعد التي تحكم تفسير النصوص ، لا القواعد التي تحكم النصوص نفسها .

وقد قدم المؤلف نقداً للمنهج البنوي حين رأى أن البنويين إذ يحزّون النسق لدراسة فهم يقومون بإلغاء التاريخ ، فتصبح الأبنية التي يكتشفونها كلية لا زمنية لمعلل إنسان مجرد ، أو أبنية هي أجزاء اعتباطية من عملية دائمة التحول والتغير . ومن هنا فإن منهجهم ساكن غير تاريخي ، لا يتم بلحظة إنتاج النص ، أي سياقه التاريخي وصلاته الشكلية بالكتابة السابقة ، كما أنه لا يتم بلحظة استقبال النص ، أي التفسيرات المفروضة على هذا النص بعد إنتاجه .



وفي الفصل الرابع الذي عقده المؤلف لنظريات ما بعد البنوية يذكر المؤلف أن الغالب على تلك النظريات هو الانتفاص من قدر الدعاوى العلمية للبنوية . ولكن سخرية ما بعد البنوية من البنوية هي نوع من التهكم الدال ، لممثلي ما بعد البنوية هم بنويون اكتشفوا خطأ أساليبهم على نحو مفاجيء .

وتنكشف الصلة بين البنوية وما بعدها حين نلاحظ أن كلا المنهجين يطوّر أفكاراً ترجع في أصولها إلى نظرية «دي سوسير» للغة .

ولي نظر «جيمسون» فإن كل الإيديولوجيات هي استراتيجيات كبت ، تسمح للمجتمع بأن يفسر نفسه تفسيراً يكبت المتناقضات الكامنة في التاريخ . والتاريخ نفسه هو الذي يفرض استراتيجيات الكبت هذه . وتعمل النصوص الأدبية بالطريقة نفسها ، فالحلول التي تقدمها هي مجرد أعراض للقمع الذي يمارسه التاريخ .

وتستمبر فكرة اللاوعي السياسي من «فرويد» مفهومه الأساسي عن الكبت ، ولكنها ترفعه من المستوى الفردي إلى المستوى الجمعي ، لتصبح وظيفة الإيديولوجيا هي كبت الثورة . ويضيف «جيمسون» ما يراه من أن اللاوعي السياسي لا يحتاج إليه من يمارسون الكبت وحدهم ، بل يحتاج إليه بالمثل من يقع عليهم الكبت ، أولئك الذين يحدون أن وجودهم لا يمتثل لو لم يتم كبت الثورة .

ويشير المؤلف في نهاية كلامه عن الماركسية البنوية إلى أن كتابات ماركس كانت تعد هي ذاهبا من الكتابات البنوية أساساً ، ولكنه يستدرك قائلاً بأن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية والنظريات البنوية الخالصة أكثر كثيراً من أوجه الاتفاق ، فالأساس النهائي للنظريات عند الماركسيين هو الوجود المادي التاريخي ، في حين أن البنويين يعدون اللغة الأساس الوطيد لنظرياتهم .



في بداية الكلام عن البنوية يذكر المؤلف ما أحدثته هذه النظرية من صدمة لمن ألفوا الطرائق المعروفة في بحث الأدب ، حيث أعلن أنصار النظرية الجديدة موت المؤلف ، وأن النص الأدبي ليس وليد الحياة الاجتماعية أو الشخصية لمؤلفه ، كما نفوا الذات الإنسانية بوصفها مصدراً للمعنى الأدبي أو تحلاً له .

ويتنقل المؤلف بعد ذلك إلى الحديث عن الأساس اللغوي الذي قام عليه التفكير البنوي ، ذلك الأساس الذي أرساه «دي سوسير» في تفرقه المشهورة بين اللغة والكلام ، إذ اعتد بأن اللغة هي النظام اللاشعوري الذي ينطلق منه أبناء اللغة في كلامهم ، أما كلامهم هذا فهو أمثلة لتحقيق هذا النظام المجرد .

وقياساً على فكرة «سوسير» رأى النقاد البنويون أن النسق اللاشعوري يكمن وراء أي ممارسة إنسانية أخرى . فوراء أي ممارسة إنسانية في أي مجال من المجالات نسق لاشعوري مجرد ، تتوجه عنه التحقيقات الفعلية لهذا النسق .

وقد رفض «سوسير» الفكرة الشائعة عن الارتباط بين الكلمات وما تشير إليه في الواقع . فالكلمة في اللغة لا تكتسب معناها نتيجة أي صلة بينها وبين أي شيء خارج اللغة ، أي أن دلالة اللغة ذاتية . فالكلمة تكتسب معناها بسبب علاقاتها بكلمة أخرى في النسق اللغوي الذي تنتمي إليه . إن ما يكسب الكلمة دلالتها في اللغة هو اختلافها عن الكلمات الأخرى .

وانطلاقاً من هذا المبدأ نرى أن كثيراً من كتابات «رولان بارت» تعتد بفكرة أن كل أشكال الأداء الإنساني تستلزم نسقاً من علاقات

أن يربطوا النص بأنساق من المعنى، متجاهلين مقصد المؤلف تجاهلاً تاماً.

وفي هذا السياق من الاحتفال بتنوع المدلولات بسخر «بارت» من محاولات البنيويين حصر كل قصص العالم في بنية واحدة؛ فالنص عنده لا ينطوي إلا على اختلاف.

ويفرق «بارت» بين نوعين من الكتابات؛ نوع يلج على معنى بعينه وإشارة بعينها، بحيث يثنى القارئ عن وصل النص بالنصوص الأخرى؛ والنوع الآخر من الكتابة هو ذلك الذي يشجع القارئ على إنتاج المعاني. وإذا كان النوع الأول من النص المنغلق لا يسمح للقارئ إلا بأن يكون مستهلكاً للمعنى ثابت، فإن النوع الثاني يحول القارئ إلى منتج. ويسمى «بارت» النوع الأول نص القراءة *Lisible* في مقابل النوع الثاني الذي يسميه نص الكتابة *Scriptible* فالقراءة عمل سلس ينظر الاستهلاك، في حين أن الكتابة عمل إيجابي ينظر الإنتاج. فقص الكتابة هو الذي يملك تكتبه في أثناء قراءتك له، أي تبعه من خلال قراءته.

ويختلف كل من «لاكان» Lacan و«كريستيفا» Kristeva عن «بارت» في أنهما تبنا التراث الفرويدي حين راحا يكشفان عن العناصر اللاعقلية التي تهدد العناصر المنتظمة المقبولة عقلياً. وتوضح الصلة بينهما رين «فرويد» من كلامهما عن الذات التي ظل الفكر الغربي يسلم بوجودها حتى تقوم عملية المعرفة. إن هذه «الذات» توحد ما يبدو مشتتاً غير قابل للتصواء تحت فكرة موحدة.

أما «كريستيفا» و«لاكان» فيبحثان منطق «فرويد» حين يتمسكان بأن الذات الواحدة إن هي إلا وهم؛ فالذات *subject* تظل منقسمة على نفسها انقسام النفس الإنسانية إلى شعور ولا شعور. إن الشعور بما فيه من انتظام ومنطق فرضها المجتمع على العقل يمكن أن يقارن بالتركيب النحوي المنتظم الذي يصنع ذهنًا منتظمًا. ولكن هذا الذهن المنتظم كانت تهلده دائماً لا عقلانية الشعر وسائر ضروب التعبير المتحرر من القيود التي يظل المجتمع يفرضها على الكائن الحي منذ ولادته حتى ينضج ويصبح عضواً «منتظماً» في مجتمع منتظم. وبجمل عمل «كريستيفا» و«لاكان» هو ثورة على هذا الانتظام، يتخذان فيه تصور «حي سوسير» عن «الدال» أداة لتغيير المفاهيم المستقرة عن النص، واستقرار الدلالة النصية.

ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخل عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار والمشاعر؛ فكثيراً ما يكون أدب الحديثة مشابهاً للأحلام في تجنبه القول بوجود مركز مسيطر في أثناء تلاجه الحر بالمعنى.

ويقول المؤلف إن نفي وجود مركز مسيطر في النص هو أحد المقولات الأساسية للتفكير التفكيكي *Deconstruction* الذي يشكل حركة نقدية جديدة في الولايات المتحدة، قادها «جاك دريدا» Jaques Derrida، الذي وضع المسلمات الميتافيزيقية

إن العلامة *Sign* عند «سوسير» ثنائية تنقسم إلى دال *Signifier* ومدلول *Signified*؛ فالدال والمدلول أشبه بوجهي العملة. ولكن «سوسير» لاحظ عدم وجود صلة لازمة بين الدال والمدلول؛ فأحياناً تؤدي كلمة واحدة [أي دال واحد] مفهوميين [أو مدلولين] مختلفين. إن اللغة عند «سوسير» تصوغ عالم الأشياء والأفكار في مفاهيم [مدلولات] اختلافية وكلية [دوال] اختلافية أيضاً. فالنسق اللغوي سلسلة اختلافات لأصوات تتضام مع سلسلة اختلافات لأفكار. فكلمة «هجم» على سبيل المثال لا تؤدي دورها إلا لاختلافها عن «هجم» و«تضم»... إلخ.

لقد أثبت «سوسير» أن اللغة نسق مستقل عن الواقع المادي، كما أثبت من - جهة أخرى - إن الدال والمدلول نسقان منفصلان.

وقد جاء ممثلو مابعد البنيوية ليهربوا بهذا الانفصال بين عالم الدوال وعالم المدلولات إلى مدهاء، وذلك بطرائق مختلفة.

إن الفصل بين الدال والمدلول يتأكد بطريقة عملية عندما نبحث عن معنى كلمة في المعجم؛ إذ إننا نواجه عادة مدلولات متباعدة للدال الواحد، بل إن المدلول نفسه يتحول إلى دال عندما نحاول أن نكشف عن معناه في المعجم فنواجه مرة أخرى عدداً من المدلولات. ونقضي هذه العملية إلى ما لا نهاية، بحيث يصبح الدال كالحرباء التي تتلون في كل سياق بلون جديد.

ومن هنا كان «رولان بارت» يرى أن اللغة لا تكتشف إلا عن نفسها؛ فهي ليست وسيطاً يشف عما وراءه في «الواقع»، كما يكشف الزجاج الصافي عما وراءه من أشياء.

ويرى «بارت» أنه إذا كانت الإيديولوجيا البورجوازية مولعة بالقراءة التي لا ترى للدال إلا مدلولاً واحداً تقع من خلاله سائر المدلولات الممكنة، فإن الكتابة الطليعية تنجح المجال للغة، وتحرر الدوال كي تولد المعنى حين تنشاء، وتلهم رقابة المدلول الواحد الذي يقمع المدلولات المتباعدة.

لقد تخلى «بارت» في مرحلة مابعد البنيوية عن فكرته الطموح حين كان يؤمن بأن الفكر البنيوي قادر على تفسير كل أنساق العلامات في الثقافة الإنسانية، وذلك حين أدرك أن الخطأ البنيوي نفسه يمكن أن يصبح موضوعاً للتفسير، أي يصبح «دالاً» بعد أن كان (مدلولاً). إن أي لغة شارحة [مدلول] يمكن أن تخضع لمساءلة لغة شارحة أخرى، وعندئذ يصبح أمام دور منطقي لا يجل؛ دور يقضي على سلطة جميع اللغات الشارحة.

وقد كان من الطبيعي أن يرفض «بارت» النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النص ومصدر المعنى فيه، والسلطة الوحيدة لتفسيره. فالمؤلف في نظر «بارت» حار تماماً من كل مكانة ميتافيزيقية، وإن هو إلا ساحة أو مفرق طرق تلتقي عنده النصوص وتتقاطع. والقراء أحرار في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا تقلبات الدال وهو ينساب مراوفاً قبضة المدلول، كما أنهم أحرار في



ولكن الخلط بين دائرة التفسير هذه ووحدة النص تساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدي إلى استبعاد بالمعنى المنظم والمتعدد للشعر. فالعناصر لا تشكل وحدة، ولكن المفسرين هم الذين يشكلون هذه الوحدة المزعومة. ولكن لما كان كل ناقد يصل من خلال تفسيره إلى وحدة تختلف عن الوحدة التي يجعلها غيره على النص فإن المحصلة النهائية هي تعدد المعنى، ونفي الوحدة المركزية عن النص.

وكما يقول المؤلف فإن النشاط الفكري للاتجاهات السابقة في فكر مابعد البنيوية ينحصر في داخل الخطاب Discourse ولا يمتد إلى القوى الخارجية المؤثرة فيه. ولكن هناك تياراً في فكر مابعد البنيوية يربط بين الخطاب والقوة Power. ويرجع هذا الاتجاه في أصوله إلى «نيتشه»، الذي قال إن البشر يقررون لأنفسهم ما يريدون أولاً، ثم يكيفون الحقائق وفق هذه الإرادة. فكل معرفة تعبير عن إرادة القوة، أي أنه ليس هناك حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية؛ فالإنسان، في نهاية المطاف، لا يجد في الأشياء إلا ما جليه هو إليها. إن «فوكو» رائد هذا الاتجاه في التفكير المعاصر، لا يختلف عن غيره من مفكري مابعد البنيوية في النظر إلى الخطاب بوصفه نشاطاً إنسانياً مركزياً، ولكنه لا يراه نظاماً كونياً يتعالى على التاريخ. إن النظرية في الخطاب العلمي البحث نفسه لا يعترف بها إذا لم تتوافق مع إجماع القوة السائدة. ويرى «فوكو» في بحثه عن «الجنون» أن هناك «أرشفاء» لا واحداً يجمعه الأفراد في تحديد من هو السوي، ومن ثم فإن من يخرج على هذا الأرشفة يكون عرضة للتهام بالجنون. غير أن هذا الأرشفة ليس واحداً في كل العصور والبيئات.

ويؤكد «فوكو» أننا لا نستطيع معرفة أرشفة عصرنا؛ لأن هذا الأرشفة هو اللاشعور الذي تمتع منه. أما أي أرشفة سابق علينا فنحن قادرون على فهمه، بسبب اختلافنا وتباعدنا التام عنه.

ويعد إدوارد سعيد المفكر الفلسطيني أهم أتباع «فوكو» المتميزين في أمريكا. يقول عنه مؤلف الكتاب إن وضعه الفلسفي جذب به إلى الصيغة النيتشوية التي صاغها «فوكو»؛ فهي صيغة تتيح له ربط نظرية الخطاب بالصراعات الاجتماعية والسياسية الفعلية؛ فهو في كتابه «الاستشراق» يبين كيف أن الصورة الغربية عن الشرق أنتجت أساطير عن كسل الشرقيين وغداهم ونزعتهم اللاعقلية. ويتحدى إدوارد سعيد هذا الخطاب الغربي عن الشرق، سائراً في تحديه هذا على هدى «فوكو». ويؤكد إدوارد سعيد في هذا السياق أن الناقد لا يمكنه أن ينقل المعنى المصمت لنص من نصوص الماضي، بل يكتب دائماً داخل أرشفة الحاضر.

ويختتم المؤلف الفصل الذي عقده لنظريات مابعد البنيوية قائلاً بأن أصحاب هذه النظريات يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من إجابات، وأهم يستغلون أي اختلاف بين مايقوله النص ومايظن أنه يقوله، فيطلقون النص ليعمل ضد نفسه. غير أن رغبته في مقاومة الجزم - كما يعترفون في أحيان كثيرة - بحكم

الأساسية للفلسفة منذ أفلاطون موضع الشك. ففي رأيه أن فكرة البنية كانت تفترض دائماً وجود مركز للمعنى، وهذا المركز يحكم البنية ولكنه غير قابل للتحليل البنيوي.

ويذهب «ديريدا» إلى أن الميل البشري إلى البحث عن مركز هو تعبير عن الرغبة في العثور على ما يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور. فنحن نفكر في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول «أنا». وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضائها. غير أن فكرة «فرويد» عن الشعور واللاشعور قوضت هذا اليقين الميتافيزيقي بتوحد الذات. فالذات عند «فرويد» منقسمة إلى شعور ولا شعور. وقد عبر الفكر الغربي بالفاظ لا حصر لها عن فكرة المبدأ المركزية، من مثل الوجود والمادية، والإنسان والآله، والشكل والمحتوى... إلخ.

ويشير «ديريدا» إلى أن محاولة إبطال المفهوم المركزي للشعور بتأكيد القوة المدمرة لللاشعور تنطوي على خطر استحداث مركز جديد؛ لأننا لا نملك سوى الدخول في النسق المفهومي (شعور / لا شعور) الذي نحاول إبطاله. وكل مانستطيعه هو رفض السباح لأي من القطبين في نسق ما بأن يكون هو المركز.

ويقول المؤلف إن قوة حركة التفكيك التي قادها «ديريدا» تمثل في أن عدداً من التيارات الثقافية الأخرى وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقييم نفسها. مثال ذلك أن الناقد الماركسي ميشيل رايان Michael Ryan في كتابه «الماركسية والتفكيك» أوضح أن كلا المذهبين قد شجع التعددية بدلاً من الوحدة التسلطية، والنقد بدلاً من الطاعة، والاختلاف بدلاً من الاتحاد، والنزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأنساق الكلية أو المطلقة.

ولقد انجذب عدد من أقوى النقاد الأمريكيين إلى نزعة التفكيك التي قادها «ديريدا». وفي هذا الصدد يدين «دي مان» De Man الناقد التفكيكي البارز لديريدا بوضوح، وإن كان قد طور مصطلحه الخاص. فهو مثلاً يتحدث عما يسميه العمى النقدي، الذي يعنى به أن النقاد يبدون مدفوعين دائماً إلى قول أشياء لم يقصدوا إلى القول بها. وعلى سبيل المثال فإن «النقاد الجدد» New Critics أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة «كولردج» من الشكل العضوي Organic Form، ولكنهم بدلاً من أن يكشفوا عن وحدة العالم الشعري وتلاحمه اكتشفوا تعدد المعنى على نحو أدى بهذا النقد في نهاية المطاف إلى البحث عن تعدد المعنى والتباسه، لا عن الوحدة العضوية.

ويؤمن «دي مان» بأن هذه البصيرة المقترنة بالعمى يسرها انزلاق لاشعوري من نوع من أنواع الوحدة إلى نوع آخر. فالوحدة التي يكتشفها النقاد الجدد ليست في النص بل في فعل التفسير. وتؤدي رغبته في المهم الشامل إلى ظهور الدائرة الهرمنيوطيقية - Hermeneutic circle. إذ إن كل عنصر من العناصر يفهم من خلال الكل، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر. إن هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة، تنتج الشكل الأدبي.

أما إسهام «هانز روبرت ياوس» Hans Robert Jauss فتركز على أنه أقام تناظراً بين التفسيرات الأدبية والتفسيرات العلمية . إن كل نظرية علمية تفسر الظواهر المختلفة على أساس أفق من التصورات والفرضيات . ولكن ظهور نظرية علمية جديدة يغير هذا الأفق من التصورات والفرضيات ، ومن ثم فإن تفسير الظواهر يختلف عما كان عليه قبل ظهور هذه النظرية .

ويستخدم «ياوس» مصطلح «أفق» لوصف المقاييس التي يستخدمها القراء في أحكامهم على النصوص الأدبية في عصر من العصور . ويتغير هذا الأفق على مر العصور ، ومن ثم فإن أحكام القراء على النصوص تختلف من جيل إلى آخر ، لاختلاف الأفق الذي يحكم التصورات والفرضيات . والخصيلة النهائية لهذا كله أن العمل الأدبي يظل مفتوحاً للتفسيرات .

ويرى المؤلف أن نظرية «ياوس» تنبع من نظرية التأويل Hermeneutics عند «جادامر» Gadamer ، الذي يذهب إلى أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر ، وأن منظورنا الحاضر يتضمن دائماً علاقة بالماضي ، وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر ؛ إذ إننا لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا .

\*\*\*

يقدم المؤلف في فصله الأخير عرضاً لنقد النسائي ، يبدؤه بحديث عن كفاح المرأة ضد النظرة التي ترى فيها كائناً أفل من الرجل ؛ وهي نظرة أسهم في ترسيخها الخطاب الذكوري بطرق مختلفة .

ويبدأ المؤلف بعد ذلك في التعرض لمشكلات النظرية النسائية ، ويشير إلى ما تبديه بعض ناقدات الحركة النسائية من عزوف عن تبني أي نظرية على الإطلاق ، لأن النظرية كانت دائماً مذكورة . ومن أولئك الناقدات من يوجهن نقداً قوياً لنظريات «فرويد» ، التي تقوم على تمييز جنسي صارخ Sexism . لما تفترضه هذه النظرية من أن النشاط الجنسي للمرأة يتشكل بواسطة عقدة حسد القضيب Penis Envy .

ويرغم الميل إلى عدم تبني نظريات قطعية فإن الحركة النسائية تميل إلى الأخذ بأنماط من نظريات ما بعد البنيوية عند «لاكان» و«فريدا» لما في هذه النظريات من رفض للجزم بسلطة مذكورة .

ويقول المؤلف إن فكر الحركة النسائية يدور بوجه عام حول خمسة محاور أساسية ، هي البيولوجيا ، والتجربة ، والخطاب ، واللوعى ، والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

أما من حيث المحور البيولوجي فيمكن تلخيصه في أن كاتبات الحركة النسائية يحاولن تقويض فكرة التفوق الذكوري ، القائمة على الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة . كما أن بعض الناقدات يذهبن إلى الطرف الآخر حين يحاولن الإغلاء من شأن الصفات

عليها بالإغفاء ، لأنهم لا يمكن أن يتمتعوا من الاعتراف بأنهم يتمتعون شيئاً إلا إذا صمتوا ولم يقولوا شيئاً . ويضيف المؤلف قائلاً إن هذا العرض لوجهات نظرهم هو في ذاته دليل ضمني على إغفائهم .

\*\*\*

يبدأ الفصل الذي خصصه المؤلف للنظريات المتجهة للقارئ Reader-Oriented Theories برسم فكرة أن القارئ عنصر فاعل في عملية تشكيل المعنى ؛ إذ إن عملية الإدراك ذاتها تتوقف على وجهة نظر القارئ إلى حد بعيد . مثال ذلك هذا الشكل :



الذي يمكن إدراكه على أنه أرنب ينظر جهة اليمين ، كما يمكن إدراكه على أنه طائر ينظر إلى جهة اليسار ، مع أن الشكل واحد في الحالتين . وهذا معناه أنه لا توجد حقيقة موضوعية واحدة مطلقة بمعزل عن الذات المدركة . وعلاوة على ذلك فإن الذات المدركة هي التي تضع الشيء المدرك في سياق معين ، ومن ثم تطبق عليه شفرة معينة . فهذا الشكل مثلاً يقرأ في الكتابة الإلكترونية يدرك على أنه رقم (5) وليس حرف (S) ، لأن الشيء إلا لأن المدرك يطبق على الشكل شفرة الأرقام لا شفرة الحروف الأبجدية .

إن أي فعل تفسيري يعتمد وجهة نظر القارئ . وتركز النظرية المتجهة إلى القارئ على التساؤل عما إذا كان النص نفسه هو الذي يطلق العنوان لفعل التفسير عند القارئ أم أن استراتيجيات التفسير الخاصة بالقارئ تفرض الحلول على المشكلات التي يطرحها النص .

أما الاتجاه الفلسفي الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى فهو الاتجاه الفينومولوجي . يذهب هوسرل Husserl - أحد أئمة هذه الفلسفة - إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات الوعي وليس العالم ؛ فالوعي دائماً وهي شيء ، وهذا الشيء هو الواقع حقاً بالنسبة لنا . ويرى المؤلف أن المدخل الفينومولوجي للنظرية الأدبية لم يشجع الاهتمام بالبنية العقلية للناقد ، بل شجع نمطاً من النقد يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب وفهم جوهر كتاباته كما تظهر لوعي الناقد .

ويرى إيزر Iser ، أن مهمة الناقد ليست شرح النص من حيث هو موضوع ، بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ ؛ وهي آثار تتلون حتى بلون التجربة الوجودية المختزنة للقارئ . فلو أن قارئاً ملحداً ، مثلاً ، قرأ عملاً يتناول الدين بشكل أو بآخر ، فإن ما يحدده هذا العمل من أثر في نفسه سيختلف اختلافاً أكيداً عن الأثر الذي يتركه العمل نفسه في قارئ آخر يؤمن بالأديان .

للمجتمع ، وأن فرويد لا يفعل أكثر من أن يصف تمثيلاً ذهنياً لواقع اجتماعي وليس الواقع نفسه .

ويختتم المؤلف هذا الفصل قائلاً بأن للنساء الحق في تأكيد قيمتهن الخاصة ، واستكشاف لأوصيهم ، وتطوير أشكال جديدة من التعبير ، تستجيب لقيمتهم ووعيهم .

تعقيب :

لنا ملاحظات على الترجمة وعلى بعض آراء المترجم والمؤلف نجملها فيما يلي :

١ - يختلف عنوان الكتاب في الترجمة عنه في الأصل ، فالعنوان في الأصل هو « دليل القارئ إلى النظرية الأدبية المعاصرة » ، وهو عنوان يتطابق مع مادة الكتاب وبوجه . أما عنوان الترجمة وهو « النظرية الأدبية المعاصرة » فيذهب ما لا يدعيه المؤلف .

٢ - سقط من الترجمة عبارة في صفحة ٧٨ في آخر الفقرة الثانية .

٣ - يقول المترجم « أما عن الترجمة التي قمت بها فقد كنت حريصاً على أداء المعنى قبل اللفظ ... ولقد اتبعت في الترجمة ... الطريق الأجود ، فحرصت على المعنى وليس على التطابق الحرفي بين التراكيب » . ولكني أرى أن كثيراً من عبارات المترجم راحت المعنى الحرفي للنص الإنجليزي دون بذل جهد ملحوظ في الصياغة العربية . مثال ذلك قوله في ص ١٣٠ « اللذة العامة للنص هي كل ما يتجاوز المعنى المقرد الشفاف » هي ما يتولد لنا عندما نرى صلة أو مدى أو إشارة حين نقرأ ، فهذا الانتهاك للتدفق المتتابع البريء للنص هو ما يمنحنا اللذة ، أي أن اللذة تتضمن إقامة اتصال (وصلة ، لفقة ، أو لحمة) بين سطرين ، وإذا كان الموضع الذي يتلاقى فيه اللحم العاري مع الثوب هو بذرة اللذة الشهوية ، فإن مثل هذا التأثير يحدث - في النصوص - عندما نقوم ارتباطاً بين شيء خارج عن المؤلف ، أو مرفول ، واللغة العارية .

٤ - يقول المترجم في مقدمته ص ٥ « كنت - ولا أزال - أرى من الأفضل أن تقدم تعريف الكاتب الغربي نفسه بنظرياته ، وتقديمها ، في الوقت الذي نترجم فيه نصوص النظريات ، لذلك أفضل من أن يذهب بعضها تقديم النظريات في كتب ينسبها إلى نفسه ، وهي - بدورها - ليست سوى تلخيص شائع لكتاب أو كتابين أو ثلاثة حل الأكثر من الكتب المعروفة للقارئ اللغات الأجنبية » . سواظن أن التأليف لا يشترط أن يكون شائعاً دائماً ، بل من الممكن أن يكون أميناً ، وهو عندئذ يكون أفضل من الترجمة ، خاصة إذا كانت تلك الترجمة غامضة بحيث لا تزود للقارئ العربي معرفة بطلان إليها . وإذا كان بعض المؤلفين يستوثق فهم النظريات ويعرضونها للقارئ العربي عرضاً سيئاً فإن في عالمنا العربي عدداً لا يستهان به من النقاد القادرين على التصويب . والمترجم نفسه أحد هؤلاء النقاد . إن النظرية النقدية الغربية ليست نصاً مقدساً بحيث

البيولوجية للمرأة بدلاً من الاكتفاء بالقول بأن الاختلاف البيولوجي لا يتضمن تفوق أحد الطرفين على الآخر .

أما محور « التجربة » فيبدو الكلام فيه حول خصوصية الوضع الأنثوي ، فالنساء وحدهن هن اللاتي يعانين من الطمث والمخاض ، كما أن المرأة تمر بتجارب فكرية وشعورية خاصة ، لا يمكن إلا للمرأة أن تعبر عنها .

أما المحور الثالث ، وهو الخطاب *discourse* ، فيركز على المجموع على صفة القوة التي يملكها الرجال على خطابهم ، في مقابل الخطاب الأنثوي الضعيف . وفي هذا المحور يعتد النساء بما يقوله وفكره عن الخطاب والقوة للمهيمنة ، وكيف أن قوة الخطاب الذكوري إنما تعود إلى هيمنة الرجل ، لا لأن خطاب الرجل أقوى حقاً من خطاب المرأة . غير أن هناك المهاد آخر يرى أن خطاب المرأة ضعيف حقاً ، وأنه ينهض على النساء أن يتبنين خطاب الرجل القوي إذا رغبين في تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجل .

ويختص المحور الرابع ، وهو الخاص بعملية اللاوعي ، بنظريات التحليل النفسي عند « لاكان » و« كريستفا » ، التي تسعى إلى إقامة صلة تربط بين « الأنثى » وكل العمليات التي قبل إلى تفويض سلطة خطاب الذكر ، كما تربط هذه النظرية بين كل نزوع إلى اللعب الحر بالمعان والتزويج الأنثوي ، بحيث تصبح الترجمة الجنسية الأنثوية مرتبطة بالثورة .

وقد كانت « فرجينيا وولف » أول كاتبة تدخل البعد الاجتماعي في تحليلها لكتابات المرأة . ومنذ ذلك الوقت ارتبطت الماركسيات من الحركة النسائية بمحاولة الوصل بين تغير الأوضاع الاجتماعية الاقتصادية من جهة ، وتغير توازن القوى بين الجنسين من جهة أخرى .

وأما من حيث الأدب والنقد الأدبي فإن المؤلف يعرض لدراسة قامت بها « إلين شولتر » *Alain Shawiter* ، تدور حول الروايات الإنجليزية عبر عصور ثلاثة ، تغطي الحقبة الزمنية من ١٨٤٠ حتى وقتنا الحاضر . وتسلم المؤلفة بعدم وجود ما يسمى بالخيال الأنثوي ، غير أنها تذهب إلى وجود اختلاف عميق بين كتابات النساء والرجال ، كما ترى أن تراثاً يكمله من الكتابة النسائية قد أهمله النقاد .

وفي حديثه عن النظرية النقدية النسائية في فرنسا يشير المؤلف إلى تأثيرها العميق بالتجديد الذي أدخله « لاكان » على نظريات « فرويد » . وقد تجاوزت مثلثات هذه الحركة العداء الغالب على الحركة النسائية لفرويد ، إذ كانت نظرياته قبل تجديدات « لاكان » مخترلة في مستوى بيولوجي فيج ، جعل الأنثى تبدو طفلة تتطلع بحسد إلى عضو الذكورة الذي تفقده . وقد دافعت جوليت ميتشل *Juliet Mitchell* من « فرويد » ، ذاهبة إلى أن التحليل النفسي ليس تركيبة لمجتمع النظام الأبوي ، وإنما هو تحليل لهذا

سعيد وإياد حسن خطاب غري لحاً ودماً ؛ خطاب قد «يستخدم» ثقافته العربية أحياناً لا لشيء إلا ليقوى خطابه النقدي الغري . لا يتمى إدوارد سعيد - بوصفه ناقداً - إلى الخطاب النقدي الذى أسسه الجرجان أو ابن رشيق أو طه حسين . بل يتمى إلى «فوكو» - كما وضع مؤلف الكتاب . لا شأن إذن للجنسية بالخطاب النقدي الغري ؛ فهو خطاب غري ، بغض النظر عن جنسيات بعض المشاركين فيه . [وأرجو ألا نخلط هنا بين إدوارد سعيد الفلسطينى وإياد حسن المصرى من ناحية الانتهاء السياسى ؛ فالأول له انتهاء سياسى معروف] .

٦ - تجاهل المؤلف مدرسة «النقاد الجدد» New Critics ولم يفرد لها فصلاً أو بعض فصل فى عرضه للنظريات النقدية المعاصرة ؛ وهو فى نظرى نقص خطير ؛ لأن من يتجاهل نقاداً من مثل «ريتشارد» و«ليوت» . . إلخ يقدم شهيداً مختلاً للنقد المعاصر . وقد أحس المترجم بهذا النقص فقدم تعريفاً مختصراً لمدرسة النقد الجديد فى أحد هوامش الترجمة ص ٢٢ .

وأظن أن المؤلف نفسه استشر فداحة فعلته فحاول أن يقدم تبريراً متهاشاً فى سياق كلامه عن «بارت» وفكرته عن موت المؤلف ، زاعماً أن فكرة بارت جلية تماماً فى رفضها الاعتداد بمؤلف النص .

وإذا كان المؤلف قد استبعد النقد الأسطورى لأنه ولم يتحد المسلمات القائمة بالدرجة نفسها من القوة التى تحدتها بها النظريات التى سوف نعرض لها ص ١٩ ، فإن النقد الجديد قد تحدى كثيراً من المسلمات ، منها أن من خصائص هذا النقد «الاهتمام بالعمل الأدبى بوصفه كياناً مستقلاً فى ذاته ، لا يمت بصلة إلى شيء آخر» - كما يقول المترجم . وقد كان نفى الصلة بين النص من جهة ، ومؤلفه وظروفه الاجتماعية من جهة أخرى ، من أبرز اجتهادات مدرسة النقد الجديد ، التى تحدت مسلمة أساسية من مسلمات النقد الأدبى . وتعريف المترجم لمدرسة النقد الجديد يدحض تبرير المؤلف حين زعم أن نفى الصلة بين النص والمؤلف يختلف جلياً عند «بارت» عنه عند النقاد الجدد . والدليل على ذلك أن المترجم عندما أراد أن يعرف النقاد الجدد تعريفاً مختصراً يحدد أهم ملمح من ملامحهم النقدية . لم يجد خيراً من فكرتهم عن هزل العمل الأدبى عن مؤلفه .

لا يجوز أن يساء فهمه مرة أو مرات ، بل إن إساءة الفهم هذه ، مع ماتتيرة من مناقشات وتصويبات يقوم بها نقادنا الكبار ، جديرة بأن تدخل هذه النظريات فى معترك الحياة الثقافية العربية . ولم تعرف الأجيال السابقة الثقافة الغربية إلا عن طريق المعارك الأدبية التى كانت فى كثير من الأحيان خللاً حول فهم النظريات الغربية .

ولكى أوضح هذه النقطة أقول إن الترجمة التى بين أيدينا واضحة وضحاً لافتاً للنظر ، بالمقاييس إلى خضم الترجمات التى نهال علينا من المغرب والمشرق ، وهى ترجمات لا يفهمها إلا أصحابها وعدد آخر من النقاد الذين يعرفون الأصل الأجنبى ، ومن ثم فهم عند قراءتهم للترجمات المزعومة يردون الحروف العربية إلى أصلها الأودى فيتسنى لهم الفهم [بعض هؤلاء النقاد يقوم بهذه العملية لا شعورياً يظن أنه فهم الترجمة العربية] . ولكننى أقول إنه برغم الوضوح النسبى للترجمة التى نعرضها فإن الغموض يشوبها أحياناً بسبب غموض النص الأصل نفسه . وهو غموض أقر به المترجم ، واعترف به المؤلف نفسه ، ويرره برهته فى الإيجاز . ولو أن مترجمنا كان فى معرض التأليف بدلاً من الترجمة لكان بإمكانه تجنب هذا الغموض ، ولقدم لنا نصاً أكثر قابلية للاستيعاب والتمثل .

٥ - يقول المترجم «إن المشهد النقدي المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن (المركزية الأوروبية) ، مؤسساً رآه هذا على أن عدداً لا بأس به من مشاهير النقاد ليسوا أوروبيين جنساً . ولا أظن أن المسألة مسألة جنس ، بل مسألة سياق ثقافى . ولاشك أن المشهد النقدي المعاصر مشهد غري خالص ، ولا أستثنى من ذلك «إدوارد سعيد» نفسه ، الذى وإن كان قد استفاد بعض الاستفادة من ثقافته العربية فإن إنجازاته الأساسى يصب فى تيار الثقافة الغربية . أما مثل إياد حسن المصرى فهو أكثر وضوحاً ، لأنه فيها أعرف لم يستفد من ثقافته العربية (إن كان له شيء من الإلمام بها أصلاً) فى كتاباته النقدية . ليس صحيحاً إذن مايقوله المترجم من أن المشهد النقدي ولم يعد من إنتاج سكان الشمال ، العالم الأول للتقدم . فقد أخذ يسهم فى صنعه سكان الجنوب . . ص ٧ - ٩ فسكان الجنوب هؤلاء لا يقدمون إسهاماتهم من منطلق ثقافتهم الأصلية بل من منطلق انبهاكهم فى تاريخ الثقافة الغربية . إن الخطاب النقدي لإدوارد

محمد بري

# البنية البطركية \*

## بحث في المجتمع العربي المعاصر

تأليف : هشام شرابي

معرض : سوسن ناجي

### المؤلف والكتاب

اللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الإنجليزية ، والمؤلف هو « هشام شرابي » ، عرب الأصل ، يقطن الآن في الولايات المتحدة ، بعد أن هاجر بيروت منذ أكثر من عشرين سنة ليدرس الفلسفة في جامعة شيكاغو . ويعترف المؤلف - في المقدمة - بأنه كان يود كتابة هذا البحث بالعربية مباشرة ، « لولا صعوبة اللغة التي يتطلبها بحث كهذا ، والمفاهيم الدقيقة التي لا أمتلكها بالعربية مباشرة » . والمترجم هو « حنا دميان » ، الملحق الاقتصادي بالسفارة اللبنانية ، وإعادة صياغة الكتاب - بطريقة مختلفة عن النص الإنجليزي - تحت بواسطة المؤلف و « أدونيس » في غربف ١٩٨٥ .

وأهمية هذا الكتاب تكمن في رؤية المؤلف للواقع العربي ، وهي رؤية من تجاوز هذا الواقع ، واستطاع أن يربطه من بعيد ، ليرى لماذا خسروا ، نحن أبناء الجيل ، كل معركة خضناها : مع العدو في فلسطين ، مع التخلف في أنظمتنا ، مع الترجمة في المجتمع ؟

والقبلي ، في الممارسات الاجتماعية ، في هيمنة السلطة الأبوية ، في العلاقات الذاتية وتضاربها مع الأهداف والمصالح العامة . وتظهر هذه الأعراض بشكل مباشر على مستوى العائلة ، في أساليب التربية والتنشئة الاجتماعية ، حيث تتكون الشخصية البطركية أو الأبوية ، وتكتمل عملية القيم والعلاقات الاجتماعية التي يحتاج إليها هذا المجتمع ونظام السلطة فيه للبقاء والاستمرار .

يرى المؤلف أن السلطة في البنية البطركية هي بمثابة « الأكسجين » الذي تنفسه لكي تعيش وتستمر . وتستمد هذه السلطة شرعيتها من قدرتها الفائلة على تأمين استمرار القيم والعلاقات التي تقوم عليها . غير أن هناك نقطة ضعف في الحلقة التي تكون قاعدة النظام البطركي ( الذي مازلنا « ننعيم به » في نهاية القرن العشرين ) . ونقطة الضعف هذه هي المرأة ، ركيزة النظام الأبوي وجميع مظاهره البطركية .

لكن النظام البطركي يدرك في أعماق لارعيه أن العامل الثوري الحقيقي في المجتمع البطركي لم يعد المتأمر ولا مدير الانقلابات بل

والأسلوب الذي يستخدمه المؤلف لمرض أفكاره ، أسلوب مختلف في التفكير ، حيث نجده يستنبط تعابير أكثر دقة للكلام حول الموضوعات والقضايا التي تحكم حياتنا أفراداً وجماعات ، ليصبح بإمكاننا نقد الواقع نقداً علمياً ، بدل مجرد هجائه والتمتع بتعطيله لفظياً . فالفكر الناقد هو أساس الممارسة الفكرية الصحيحة ، وهو بداية العمل الجدي لتغيير الواقع وقاعدته .

والفكرة الرئيسية التي يعالجها المؤلف هي : بنية المجتمع العربي ، وهذا المرض الفتاك الذي تظهر صوارضه في أطراف الجسم العربي كله ، على صعيد الدولة ، وعلى صعيد المجتمع ، وعلى صعيد العائلة ، وعلى صعيد الفرد . وتتمثل هذه الأعراض على الصعيد المجتمعي ، في التركيب الاجتماعي البطركي ، والعلاقات المهيمنة فيه - مثلاً - في تغلب الانتباهات الجزئية والمحلية ، كالمطائفية

والنهج الذي يقدم به المؤلف كتابه نهج يتيح تحليل مختلف الوقائع والظواهر والمعطيات من منطلق اجتماعي شامل . وهذا ينطوي على استخدام مفهومات قد تتعارض مع فرضيات ومواقف نُظر إليها بوصفها مسلمات ، كما ينطوي على القيام بتحليلات تستند إلى مبادئ علمية متعددة ، ويتم على مستويات مختلفة ، ومن زوايا أيديولوجية متعارضة ، أحيانا . ولعل المخاطرة الكبرى تكمن في ما ينطوي عليه هذا البحث من طموح ضمني للتأثير في الواقع ، اقتناعا من صاحبه بأن المقال أو الخطاب discourse النقدي يستطيع أن يكون أداة للتغيير . ويستهدف هذا النقد الإسهام في نشوء أشكال جديدة للعمل ، لا تنبع من اهتمامات نظرية محضة وحسب ، بل تنبع أيضا من مقتضيات الواقع العملية ، بمعنى أن الأوضاع الراهنة تتطلب نظرية نقدية واضحة ، تتيح نشوء وهي اجتماعي جديد .

والمنهج الذي يتبعه المؤلف يفترض ضرورة مجاوزة الوعي البطرقي المهيمن ، وتقديم أسس مستقلة لنقده . كذلك يقتضى فهم واقع هذا المجتمع ونقده بشكل جلي ، مجاوزته والخروج مما فيه من انحطاط تقليدية .

فهر على سبيل المثال يميل إلى مفهوم للمجتمع والتاريخ ، مبرزا عامل الثقافة ومشددا على عناصر البنى القوقية أكثر من تشديده على الاقتصاد . وسبب ذلك هو أن اهتمامه الرئيس منصب على النظام البطرقي الحديث بوصفه نمطا اجتماعيا وفكريا . وفي إطار هذه النظرة نجده يحاول الإفادة من ماكس فيبر ، ومن ماركس ، وفرويد ، أي من الجمع بين عدد من المناهج في إطار متألف ، حيث يقدم نظرة شاملة لما في المجتمع من بني وعلاقات أساسية .

والمؤلف أيضا في تحليله للحركة النقدية الجدلرية في العالم العربي ( الفصل الثامن ) يدمج - أيضا - البنية ، بما بعد البنية ، ولا يتخلل أيضا من موقفه التقليدي الذي يؤمن بحقيقة التاريخ وإمكان فهم واقعه .

### محتويات الكتاب

يتكون الكتاب من تسعة فصول ، يعرض المؤلف من خلالها مختلف المشكلات التي تتورق في تلك البنية البطركية . ثم يأتي بالفصل العاشر وعنوانه « ما العمل ؟ » ليقدم فيه الأطروحات والحلول التي يرى فيها الملاذ الأخير والتصور المستقبلي للبيئة العربية .

عنوان الفصل الأول « مفهوم المجتمع البطرقي الحديث وواقعه » وفيه يعرض الكاتب في البداية لمفهوم المجتمع البطرقي الحديث ، وهو مفهوم يشتق من مفهومين ، هما الحداداة والنظام البطرقي . وهو يرى أن مجتمعنا مجتمع بطرقي ملقح بالحداداة ، بحيث إن عملية التحديث تصبح نوعا من الحداداة المعكوسة ، أي أن الحداداة - بتعبير آخر - لم تؤد إلا إلى إعادة تشكيل البنى والعلاقات البطركية ، وتميزها بإضفاء أشكال ومظاهر حديثة عليها .

أما واقع هذا المجتمع فإنه يبدو في أحداث إيران ، أو في أي بلد إسلامي آخر معرضا للسقوط بتأثير الحركة الأصولية ، فالنظام البطرقي ، بوصفه نغما للتراث الصحيح والحداداة حل حد سواء ،

المرأة ، القنبلة الموقوتة في صميمه . ففي اللحظة التي يتغير فيها وهي المرأة وتصبح قادرة على الرضى والمقاومة ، تتزعزع أسس النظام ، وتتخلخل شرعية سلطته ، وتتفكك بنيته .

إذن فالقاعدة الأساسية هي : تحرير المرأة شرط لتحرير المجتمع بوصفه كلا ، ودون هذا التحرير ، لن تجدى الانقلابات ، ولن تؤدي « الثورات » إلا إلى أشكال أخرى من السلطة البطركية .

من هنا كانت الضرورة الملحة للقيام بعملية نقد ذاتي على أوسع نطاق ، لا في ضوء المفهومات أو النصوص التراثية فحسب ( التي تمنح المرأة بعض الحقوق ) ، بل أيضا في ضوء الوقائع الوجودية التي تميز تنشئة الذكر في المجتمع البطرقي ، وتجعله كائنا متفوقا على الأنثى منذ اللحظة التي يمس فيها ذاته .

والمؤلف - بهذا - ينتقد النظام الأبوي ، أو البطرقي ، ويراه سببا في ضياع فرص ثلاث ، هي : فرصة لتحقيق الوحدة ، وفرصة التنمية الاقتصادية على نطاق قومي ( حيث أدت أموال النفط في اليد البطركية إلى الإفساد الأخلاقي وإلى ازدياد الإفطار ) ، وفرصة بناء مجتمع ديمقراطي حر وعادل . والتجهة التي أدت إليها ضياع هذه الفرص الثلاث هي الواقع الذي نمشه ، واقع الانكسارات العسكرية ، والتمزق الاجتماعي ، والفسطرة القبلية ، والغباء البطرقي .

والمعادلة التي يطرحها المؤلف هي : لكي يتحرر المجتمع يجب أن تكون المرأة حرة . والمعالجة التي يقدمها تكمن في الصراع ، فالتحرير الحقيقي للرجل والمرأة معا إنما يحصل داخل عملية التحرير ، أي في أثناء الصراع من أجل التحرير ، لا عند نهايته . إن التحرير عملية تبدأ في اللحظة التي يبدأ فيها الصراع ، وليس مجرد هدف نصل إليه عندما ينتهي الصراع ، فالانتصار الحقيقي هو الانتصار الذي يتحقق ، قبل أن يتوصل الصراع إلى تحقيق أهدافه ، وكل حركة تحرير تخفق ، حتى لو انتصرت ، إن لم تحقق هذا الانتصار السابق الذي يكون شرط انتصارها الأخير . هذا هو معنى التحرير الحقيقي ، معنى الثورة الحقيقية .

وهكذا يرى المؤلف في تحرير المرأة الركيزة والدواء لتحرير المجتمع ، وفي حالة تأجيل تحرير المرأة إلى أن يتم تحرير المجتمع تنشوء عملية تحرير المرأة وعملية تحرير المجتمع حل السواء ، فبدون ثورة داخل الثورة ، لن تؤدي حركة التحرير ، مهما كانت أهدافها وشعاراتها ثورية ، إلى إقامة مجتمع حر ، ولن تؤدي - تبعا لذلك - إلا إلى ترسيخ السلطة البطركية بلباس « ثوري » . وفي نجاح الثورة البطركية أخطار ، هي أحيانا أشد وطأة من أخطار الواقع البطرقي القائم ، إذ إن تصحيح النظام البطرقي بشكله « الثوري » أكثر صعوبة من تصحيحه بشكله القائم .

### المنهج

والكتاب نص صعب القراءة . والمؤلف نفسه يعترف - في المقدمة - بأن « هذا البحث ليس للقراري العادي » ، فهو - كما ذكرت - ليس كتابا « ممتعا » . إنه يعالج ما هو مقلق وخيف ( ص ١٣ ) .

العلاقات الاجتماعية . كما أوضح أن عظمة الإنجاز السياسي الذي حققه محمد بن عبد الله ( ﷺ ) هو إصباح الروابط الاجتماعية والنفسية القائمة آنذاك وتطويرها داخل المجتمع الإسلامي الجديد .

ويرى المؤلف أن تفكيك المجتمع البطركي تكمن في المفاتيح التالية : العامل الاقتصادي ، والعلاقة الديمقراطية ، وتححر المرأة . ثم يعرض المؤلف تحليلا نقديا للمؤلفات التي دارت حول محور تححر المرأة ، وذكر أهمها ، وهما كتابا : « المرأة والجنس » لنوال السعداوي ، و « ما وراء الحجاب » لفاطمة المرنيسي ، حيث يرى المؤلف أنها أول كاتبتين عربيتين كشفتنا للمرة الأولى عن وضع بموهه الكتاب المتتمون إلى النظام البطركي الحديث .

ويتمى الفصل بخلاصة تتواءم مع طبيعة المشكلة والمجتمع ، ومؤداها أن تحليل المجتمع البطركي الحديث يحتاج إلى التيار الديني الأصولي في تحقيق ما أعنف أصحاب الفكرة القومية والمناوون بالعلمانية والإصلاح الجندري في تحقيقه ، أي تفكيك المجتمع البطركي الحديث ، ومن ثم التمهيد لانتقال نحو حداثة حقيقية . ذلك أن تحليل المجتمع البطركي الحديث لا يتيح المفهوم الطبقة أن يكون المقولة التحليلية الرئيسة ، وإنما يتيح ذلك لمقولة الجماهير ، أي العائلة والعشيرة والطائفة .

ثم يأتي الفصل الرابع وعنوانه « بنية النظام البطركي الحديث وعلاقاته الاجتماعية » . وفي هذا الفصل يناقش المؤلف تلك المؤلفات التي كتبت حول علاقات السلطة والهيمنة والتبعية في البنى التي يتصف بها النظام البطركي الحديث ، والتي تمثل بنية العلاقات الاجتماعية في المجتمع الكبير وتمثل فيها . ومن هذه الكتب كتاب « على زعمور » : « التحليل النفسي للذات العربية » ، الذي يحاول كشف أثر التنشئة الاجتماعية لا في تربية الفرد فحسب ، بل أيضا في طاقته الداخلية على الإدراك ، وفي اختيار ذاته والآخرين .

ويتمى المؤلف إلى أن نظام الرعاية - المائل في المجتمع البطركي - يعطل فعالية أي بنية اجتماعية يسيطر عليها ، فهو إذن يرى الامتثال أهم من الأصالة ، والطاعة أهم من الاستقلال الذاتي .

إن لا عقلانية النظام البطركي الحديث ليست نتيجة لخاصية داخلية من خصائص النظام البطركي ، وإنما هي من خصائص النظام البطركي المحدث . والنظام البطركي التقليدي ، بما يتضمنه من رعاية وولاء ومحاسن اجتماعي ، هو حسيلة شروط اجتماعية لم تعد سائدة في إطار النظام البطركي الحديث . فالنظام البطركي التقليدي لا يمكنه الاستمرار بشكله الخالص في العالم الحديث . وذلك ليس لأنه تقليدي بل لأن مجاوزته قد تمت تاريخيا ، ولأنه أصبح محدثا . فالنظام البطركي المحدث هو الشكل الذي يحاول مجابهة العالم ومواكبة التطور التاريخي ويتحقق في هذه المحاولة .

الفصل الخامس من « النظام البطركي الحديث وأصوله الاجتماعية والتاريخية » . يناقش هذا الفصل الأشكال الأساسية للنظام البطركي ، التي تطورت من شكل السلطة القبلية في عصر الجاهلية ، ثم النظام البطركي الإسلامي في عصر الرسول والخلفاء الراشدين ، ثم فقد كان نوع الخلافة إمبراطورية في العصرين الأموي والعباسي . ثم

معرض للسقوط بتأثير الحركة الأصولية ، وتأثير الحركة التنديدية الحديثة نفسها . ومع أن الحركة الأصولية قد ترفض مشاركة الحركة النقدية الحديثة في محاولة التغلب على النظام البطركي الحديث ، فهل يتيح حركة الحداثة أن تكسب كثيرا من نجاح الحركة الأصولية ؟ مثال ذلك أن هذه الأخيرة ، بمجرد تفكيكها البنى الخاصة بالمجتمع ، قد تسهم إلى حد كبير في تحقيق إمكانات الحداثة . كذلك ألا يمكننا أن ننتقل إلى ما بقي من قوى ثورية وتقدمية داخل المجتمع العربي ، وأعلى بذلك خصوصا أفراد الجيل الجديد الذي نشأ في جو علماني حديث ؟ وهكذا فالاندفاع نحو الحداثة الذي غلب وقمع في آن واحد قد يستفيد في ظروف كهذه . ولا داعي لتأكيد أن صراع المرحلة المقبلة لن يحدد مصيره عوامل داخلية فحسب ، فهو سينتثر - دون شك - بالتحولات التاريخ العالمية ، وما يحصل من تطورات في دول العالم الثالث . لنبدأ إذن بالسؤال الأول : ما النظام البطركي ؟ وهو ما يجيب عنه الفصل الثامن .

عنوان الفصل الثامن : « النظام البطركي والحداثة » . وهذا الفصل يجيب عن عدد من تساؤلات تعريفية : ما المجتمع البطركي : كيف نشأ ؟ وكيف تحول ؟ وما خصائصه فيما يتصل بسلم القيم ، وأشكال المعرفة ، والممارسات الاجتماعية ، والتنظيم السياسي ؟ النظام البطركي مفهوم يستخدم بخاصة لتعريف نوع معين من التفكير والعمل ، ونمط متميز من التنظيم الاقتصادي والاجتماعي . وهو بنية اجتماعية سابقة على الرأسمالية ، وجدت تاريخيا بأشكال مختلفة في أوروبا وآسيا . وفي رأينا أن هذه البنية اتخذت شكلا نوعيا متميزا في ما نسميه اليوم ، على وجه التحديد ، « المجتمع العربي » . ومع أن بعض الخصائص التي يملكها قد تنطبق على مجتمعات أخرى غير عربية ، فإن نوعيتها تنبع من ظروف العالم العربي وتحدياته وتطوره ، حيث نجدته كيانا علميا سيكولوجيا واجتماعيا ، يشكل مجموعة من القيم ونمط من السلوك ، ترتبط بنظام اقتصادي معين وثقافة معينة . وبهذا يجد المؤلف أن المفصل وسيلة لفهم النظام البطركي هي اتباع نهج يحلله من زوايا المرحلة التاريخية السابقة ، والمرحلة المقابلة جديدا ، أي من زاوية الحداثة .

فالخداثة ترسم الحد الفاصل بين المجتمعات ، فالخداثة في أوروبا بما هي تعبير عن الحداثة في الفن والأدب والفلسفة وجميع أشكال الإبداع ، تصبح في النظام البطركي « المحدث » وهيا متدلجا منعكسا عن الخارج ، تموزه الاستقلالية وروح النقد . وهنا يظهر بمتى الوضوح الطابع المشوه لما ندعوه الحداثة البطركية .

والفصل الثالث يحمل عنوان : « النظام البطركي الحديث : تكوينه الاجتماعي » . وفي هذا الفصل أوضح المؤلف تلك المراحل التاريخية والاجتماعية التي مر بها المجتمع البطركي من بطركي قديم إلى بطركي حديث . ثم أوضح أن الشقاق أو التنازع هو أبرز ما يميز البنية الاجتماعية التي يغلب عليها الطابع القبل ، فهو يعمل أولا على فصل الذات عن الآخرين ، ثم يقسم الجسم الاجتماعي إلى أزواج متنافية ( القريب والغريب ، العشيرة والعشيرة المعادية ، الإسلام والكفر ، إلخ . ) . وفي إطار الشقاق تسيطر روابط الدم على أي نوع آخر من

ولعل النفوذ الإمبريالي بلغ أقصاه في الميدان الثقافي ، فاستعمار النفوس على مستوى الوعي واللاوعي كان له في تركيب النظام البطركي أثر عميق ربما فاق أثر الاحتلال العسكري . وهذا ما يفسر عدم التوازن والتألف في الثقافة البطركية التي تتلبس الحداثة ، ويفسر ما فيها من زيف في العلم والتدين والسياسة ، وما تعانيه من عجز عمل وفني وتقني ، وما تتسم به من بعد عن الحداثة الحقيقية والتحرر الذاتي الأصيل .

أما الفصل السابع فم عنوانه : « المقال البطركي الحديث » ، وهو يناقش لغات النظام البطركي الحديث ، وتلك المراحل الثلاث لتطور المقال البطركي الحديث . أما نوعا المقال فيها : مقال تعبر عنه اللغة الأصولية للنصوص التراثية ، وآخر تعبر عنه لغة المصلحين التقدميين العلمانيين . ويمكن تحديد المراحل الثلاث التي تطور فيها المقال البطركي الحديث بأشكاله المختلفة بنمط التفكير النظري الذي تتميز به كل مرحلة . ففي الفترة العثمانية كانت النظرة إلى العلم نظرة أيديولوجية في الأساس ، دون وعي لما في ذلك من طابع منهجي : أيديولوجيا علموية ، ونظام معرفة بطركي . وكان التعبير عن ذلك في الشعار الذي أحبه مؤخرا الحركة الأصولية ، أي العلم والإيمان . وعمل النقيض من اليابان ، التي كانت في ذلك الحين تستورد العلم والتكنولوجيا من أوروبا بشكل منتظم لتحويلها إلى أدوات فعالة نظريا وعلميا ، كان النظام البطركي الحديث في العالم العربي ينمي موقفها أدبيا - دينا تجاه أوروبا والحداثة . وهكذا حرم نفسه ، منذ البدء ، من بناء موقف مستقل ذي اتجاه ذاتي ، يتيح له استيعاب صدمة المواجهة مع أوروبا ، وتمهيد الطرق للمعرفة العلمية . ويبدو أن نوعا خريبا ومستمر من التعامي قد منع الجيل الأول من إدراك ما في صلب التفكير الغربي وكيانته من تعارض أساسي بين العلم والأيديولوجيا على نحو أدى إلى جعل فكر هذه الأجيال مجمدا على مستوى ما قبل العلم ( أدبي - أيديولوجي ) وفكرا ساذجا .

كذلك لم يكن نمط التعبير الفكري ، في الحقبة التالية للسيطرة الأوروبية ، مختلفا جذريا ، بمعنى أن جيل تلك الحقبة تعلم لغة أوروبية بوساطة نظام التعليم الحديث ، فبرزت لغة رابعة بجانب اللغات الثلاث الأخرى ( أي العامية والفصحى التقليدية ولغة الصحف ) وسيلة من وسائل التعبير والاتصال .

ولعل أكبر إغفاق مُمي به الجيل الأول للمثقفين الذين يتكلمون لغة أجنبية يتمثل في عجزه التام عن سد الفجوة الموروثة من الجيل السابق في ما يتعلق بالأيديولوجيا ونظرية المعرفة . وهذا الجيل الوسيط من المثقفين بقي بدوره محزقا بين النظرة التقليدية والنظرة الحديثة .

وأما عنوان الفصل الثامن فهو « الحركة النقدية الجديدة » ، وفيه يرى المؤلف أن الرقابة المادية البالغة الحد قد رافقت في السبعينيات والثمانينيات بداية انحلال المجتمع البطركي الحديث على الصعيدين الاجتماعي والسياسي . وتمثلت ظاهرة نقله جذريا في مجموعة من الكتابات النقدية التي تشكل أول عملية نقد جديدة للنظام البطركي الحديث ولثقافته . استوتحت هذه الكتابات ، المرتكزة على طرائق العلوم الإنسانية ، أنماطا من التفكير والتحليل مشتقة من ثلاثة اتجاهات

جاءت السلطنة التي أصبحت في العهد العثماني مبنية على الخلافة . إن المجتمع البطركي لم يشهد حتى القرن العشرين سوى نوعين من الحركات الاجتماعية والسياسية يمازجان نطائقي العائلة والعشيرة : الثورة النبوية الإسلامية ، والحركة القومية التي حاولت ربط العرب في القرن العشرين بأيديولوجية علمانية تركز على مفهوم الوطن الواحد . لكن النظام البطركي القبل أثبت ، منذ البدء ، مقاومته الداخلية للتغيير .

إن بروز الإقطاعية في المجتمع العربي كان بفعل الإمبريالية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر . ومن الواضح أن الزعماء القبلين هم الذين استفادوا إلى أقصى الحدود ، ثم عززت مكانة هؤلاء الزعماء القبلين في القرن العشرين على نحو أدى إلى ظهور برجوازية وطنية . ويبرز المؤلف كيف بدأ المجتمع البطركي الحديث في الانتكاس ، لحظة كان يبدو موضوعها ، أنه قابل للتقدم ، فبدلا من الممارسة الديمقراطية والاشتراكية ، نشأت أنظمة تشبه السلطنات القديمة ، مبنية على سلطة فردية لا ضابط لها . وكما أن مركزية السلطة السياسية أدت إلى تزايد الاستبداد ، فقد جلبت الثروة المفاجئة معها فقرا متزايدا واتساعا ضخما في الهوة الفاصلة بين الأغنياء والفقراء . وهذا كله أدى إلى تفجرات حاسمة في بنية المجتمع البطركي الحديث .

لكن ينبغي قبل ذلك النظر إلى بروز السلطة الحديثة ، وإلى النمو المنتظم الذي رافقها في الحركة الإسلامية الأصولية ، بوصفها نتيجة للقوى العميقة الجانور نفسها ، والمؤثرة داخل بنية المجتمع البطركي الحديث وخارجه ، أي نتيجة للثقافة القبلية البطركية ، وعلاقة التبعية التي أنتجها الاستعمار الغربي والإمبريالية .

ثم يأتي الفصل السادس ، وعنوانه : « النظام البطركي الحديث في عصر الإمبريالية » ، وفيه يعرض المؤلف كيف أن الإمبريالية كانت ، في الميدان السياسي ، مسؤولة عن إعادة تنظيم الحياة السياسية ، ونجزة العالم العربي ، مع إسهامها ، في غضون ذلك ، في تدعيم السلطة البطركية وتجديدها ، وكيف أن سيطرة النظام البطركي قد أصبحت قوية إلى حد عطل التطور الديمقراطي ، ومنع نشوء أي حركة راديكالية حديثة بالمعنى الصحيح .

وهكذا نجد تعاوننا موضوعيا بين النظام البطركي والإمبريالية لمنع نشوء حركة راديكالية حقيقية في المجتمع العربي . ولم يكتب هذا الحلف الموضوعي بالاستمرار في عهد السيادة الوطنية ( من خلال التبعية ) ، بل ازدادت فعاليته بلجوء كل نظام من الأنظمة العربية المستحدثة إلى تدعيم استقلاله ، وتكييف نفسه مع الوضع الدولي القائم . والواقع أن العالم العربي قد أصبح في عصر الاستقلال ، وبعد نهاية المرحلة الاستعمارية ، يعارض الاشتراكية ويخشاهما أكثر مما تعارضهما وتخشاهما مراكز الرأسمالية نفسها .

ومن الممكن تأكيد أن الإمبريالية الأوروبية أخرجت التطور الاجتماعي بطريقتين : أولا : ، بتقويض التطور الاقتصادي ، ثانيا ، بمنعها نشوء طبقة عاملة في المدن ، بالإضافة إلى إسهامها في المحافظة على لتركيب الاجتماعي والسياسي التقليدي ، وفي نشوء النظام البطركي بشكله الجديد .



**الفصل التاسع : « المرحلة الأخيرة » .** يعرض المؤلف في هذا الفصل ذلك الصراع الذى بدأ في عصر النهضة بين الجديد والقديم ، أى بين الحدائث العلمانية والنظام البطركى . وهو صراع قد ينتهى بانتصار القديم ، أى بانتصار النظام البطركى في شكله الأصولى البورجوازى الصغير . غير أنه من المحتمل أيضا أن يتخذ هذا الصراع شكلا آخر ، بحيث تهب الحركة النقدية العلمانية الجذرية مرة أخرى لمجابهة الحركة الأصولية البطركية التقليدية . وإذا كانت الأولى تبدو اليوم في وضع غير متكافئ فهذا لا يعود إلى ضعف داخل ، بل إلى ظروف سياسية خارجية طارئة ( يجد الوضع القائم أن لجم الحركة النقدية ، الداعية إلى الحدائث وإعادة النظر في كل شيء ، أسهل من مقاومة الحركة الأصولية التى تلوح بالنصوص المقدسة ) ، وإلى ظروف متغيرة أخرى .

والمؤلف يرى أنه إذا كان الوضع القائم قد يستطيع ، لمدة من الزمن ، مقاومة الهجمة السياسية التى تشنها الحركة الأصولية ( أكثر مما يستطيع مقاومة مطالبها الأيديولوجية والاجتماعية ) ، فإن المعركة في المستقبل القريب قد تتركز ، خلال مرحلتها الأولى على الأقل ، في الميدان الثقافى والفكرى ، وسوف تدور عندئذ بين قوتين تستهدفان مجازاة المجتمع الحالى المريض ، وإقامة نظام اجتماعى آخر .

ويستهى الكتاب بالفصل العاشر وعنوانه « ما العمل ؟ » ، حيث يطرح فيه المؤلف الرؤية الخلاصية من المجتمع البطركى . وهو يستبعد الثورة الشيوعية لإحداث الثورة الاجتماعية ، ذلك لأن الطبقة المؤهلة للقيام بها ( الطبقة العاملة ) تموزها الأيديولوجيا والتنظيم . ويرى المؤلف أنه لا يمكن حماية المجتمع العربى إلا بفعل قوة من داخله . ولذا فالنقد الجذرى هو الشرط الأول للقضاء على المقال البطركى الحديث ، ولتمهيد الطريق لنشوء الحدائث وتحقيق الانعقاد الحقيقى .

ولابد كذلك من اتباع طريقة مزدوجة نقدية ونضالية : فهى نقدية في الأشكال والمواقف ، ونفسالية في اعتمادها على نمط حوارى لا عنفى ، يجد في المصيان المدل شكلا أساسيا من أشكال الرفض . وينطوى عمل كهذا على أشكال مختلفة من التنظيم : أشخاص ، فئات ، أحزاب ، أساتذة وكتاب ، رجال دين ، طلاب ونساء ، يجمع بينهم جميعا رباط النضال المشترك . ويجب أن تكون أهدافهم عامة مقبولة على نطاق واسع ، بحيث تثبتاها الجماهير الشعبية بوصفها أهدافا صحيحة قابلة للتحقق في الميدان السياسى .

ويبقى للحركة النسائية ، من حيث طاقاتها ، إذا قدر لها أن تنمو وتنضج ، أن تصبح العنصر المانع من الانتكاسات الرجعية ، وحجر الزاوية في عملية التحديث والبناء والسير بها حتى النهاية .

إن الكتاب ( البنية البطركية ) أسلوب جديد للتفكير ، ومنهج جيد في التحليل والتأمل ، حيث يرسم لنا إطارا لتحديد الشروط

أساسية : الجوانب النقدية من العلوم الاجتماعية الأنجلو أمريكية ، والماركسية الغربية ، والنظرية البنوية وما بعد البنوية في فرنسا .

ويرى المؤلف أن خصائص هذه الحركة النقدية الجديدة تكمن في مناهضة النص البطركى الحديث بتقويض المقال السلطوى المسيطر وأساليبه وقيمه ومسلّماته ، وذلك على عدة مستويات : على المستوى اللغوى ، ومستوى التأويل ، والمستوى الاجتماعى ، ومستوى الفكر والعمل .

ويرى المؤلف أن أهم ممثل الحركة النقدية الجديدة في الحقل الأكاديمى في المغرب العربى هم عبد الله العروى ، ومحمد أركون ، ومحمد هابى الجابرى ، فهم أول من فتح آفاقا تحليلية جديدة ، أمكن على أساسها لهم التاريخ لها جديدا كل الجدة .

وثمة تيارات أخرى ارتكزت عليها الحركة النقدية الجديدة لمعالجة مشكلة المعرفة من وجهة نظر مختلفة كليا ، هى وجهة النظر النقدية الخاصة بالعلوم الاجتماعية ، وجهة النظر الخاصة بالبنوية ، وما بعد البنوية ( المنهج التفكيكى ) . وبعد هذا المنهج - الأخير - الذى يمثل عبد الكبير الخطيبى وزملاؤه الفكريون ، وكتابه « الاسم العربى الجريح » بالغ الأهمية ، لأنه يمثل نقدا للفكر البطركى الحديث هو أشد أنواع النقد التى برزت خلال السنوات العشرين الأخيرة وربما أكثرها أصالة ، ذلك لأنه خطوة تقتضى تحقيق انتقال أساسى من فكر يركز على مفهومات عامة ونظرية كلية إلى فكر يركز على ما هو خاص وتاريخى وحيى ، أى على الإنسان بوصفه جسدا ، وعلى الرغبة و« اللذة » بوصفها مقولتين أساسيتين من مقولات التحليل .

إن لغة هذه الفئة الجديدة من المفكرين العرب غريبة بالمعنى المجازى ، تكاد لا تكون مفهومة بالنسبة إلى القارئ العادى وإلى المثقفين من ذوى العقيلة البطركية الحديثة ، وهذا يعود إلى البنى المنطقية والشكلية المستخدمة في التعبير .

ويرى المؤلف أن الحركة النقدية الجذرية ، بالرغم من التباين النوى بينها وبين سائر أنواع النقد البطركى الحديث منذ بدء البقطة العربية ، لا تمثل سوى مرحلة أولى على طريق الوعى الذاتى المستقل ، وذلك لأنه من الممكن أن نعد المواجهة النقدية مجرد مرحلة أولى في عملية بشكل فيها التركيب ( النظرة المستقلة ، والتناسق ، والوحدة ) والإبداع ( النظرة المستقلة ، والنظرية الجديدة ، والتجاوز ) مرحلتين على مستوى أهل بنى على الحركة النقدية بلوغه لتحقيق وعى ذاتيا أصيلا ومستقلا .

هكذا تقوم الحركة النقدية على مستويين : المستوى الأول من نقد مزدوج : نقد الذات ونقد الآخرين ، وهو محاولة تستهدف زهزعة المقال البطركى الحديث ، وذلك بتفكيك إطاره الغربى والبطركى ، أما المستوى الثانى فيتمثل في الاتجاه نحو تركيب توحيدى ونظرية خلاقة على مستوى يندرج فيه النقد الذاتى ونقد الآخرين في إطار الحدائث .

المستقبل أقل مما نتمناه . لذلك علينا أن نعلن لا مجرد حتمية انتصار  
القوى الديمقراطية المساعدة في هذا المجتمع ، واندحار النظام  
( البطرقي الحديث ) السائد ، بما فيه من مخلصين وهادمين في آن  
واحد ، بل أيضا حتمية نشوء الحداثة والعلمانية والاشتراكية  
والإنسانية العادلة في صميمه .  
أجل ، إن تشاؤم العقل لا يقاومه ، كما قال جرامشي ، إلا نفاؤل  
الإرادة .

والإمكانات الخاصة بالتغيير الديمقراطي الجذري ، لكنه لا يشكل  
برنامج عمل ، لأن مثل هذا البرنامج لا يضعه إلا الرجال والنساء  
العاملون في حقل الممارسة الاجتماعية ، والقادرون على اتخاذ المبادرة  
في الظروف التي تتحكم في حياتهم .

إن العالم العربي ، من الناحيتين الثقافية والسياسية ، عالم كثيب  
ثقيل الرطاة ، يصعب النضال فيه من أجل الأهداف الديمقراطية  
والإنسانية المذكورة . أما بالنسبة إلى شعبنا العربي كله فقد نجىء لهم



# وثائق

## نصوص من النقد العربي الحديث

(تحقيق)

- حكايات الشيخ المهدى

هل هي أول مجموعة قصصية في أدبنا الحديث؟

الشيخ محمد عبده

- مجلة الوقائع المصرية

والكتب العلمية وغيرها

- مجلة ثمرات الفنون

وكتب المغازى وأحاديث القصاصين

## نصوص من النقد الغربي الحديث

ت. س. إليوت

- جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٢

دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا (الجزء الثاني)

والتر ج. أوني

- جدل المعادل السعوى والمعادل الموضوعى في النقد الأدبى

نيكولاى أناستاسيف

- شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين



# حكايات الشيخ المهدى

## هل هي أول مجموعة قصصية

### في أدبنا الحديث ؟

محقق : محمد زكريا عناني

في تاريخنا الأدبي مسائل لا يشار إليها - على أميتها - إلا هل نحو عابر للغاية ، ومن ثم لأنها تظل تتردد على الألسنة ولها الأعلام سناً هيئاً ، دون أن نجد - مع ذلك - جواباً شافياً ، أو ندرس على نحو يسمي لتبديد ما يكتنفها من إبهام .

ومن هذه المسائل : حكايات الشيخ المهدى ، أو « تحفة المستيقظ العانس في نزعة المستقيم والناس » ، أو - بمعنى أدق - ذلك العمل الذي صدر بالفرنسية في باريس ولييزج لأول مرة في سنة ١٨٢٨ م حاملاً على غلاله العنوان الآتي :

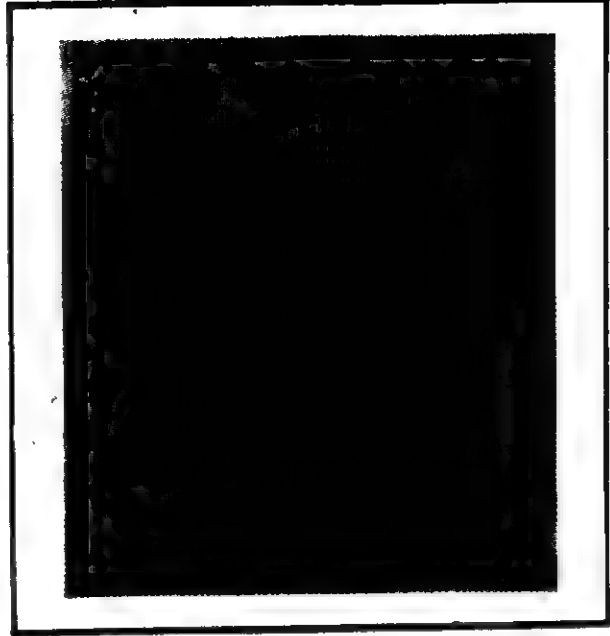
Les Dix Soirées Malheureuses  
Contes d'Abd errahman  
Traduit de l'Arabe  
D'après un manuscrit du Cheykh El- Mahdi  
Par : J.J. Marcel  
Orientaliste,  
Membre de la Société Asiatique, etc ...  
Tome Premier  
Paris - Leipzig  
1928

(الليالي العشر المشؤومة - حكايات عبد الرحمن)  
ترجمها عن العربية استناداً إلى مخطوطة الشيخ المهدى  
ج.ج. مارسل  
مستشرق ، عضو بالجمعية الآسيوية ... إلخ  
باريس - ليزج  
١٨٢٨

● ألقى هذا البحث في مؤتمر ذكرى طه حسين بكلية الآداب جامعة المنيا سنة ١٩٨٣ في جلسة رأسها سيد حفص الأستاذ بجامعة القاهرة ، وأثار البحث تميمات عدة منها تعليق كلود أوتبير بشأن ما في التراث الشعبي العربي من شبه بينه وبين حكايات الشيخ المهدى .

كذلك سجل إبراهيم عوض وعمل البدرى ترجمتهما لوجود أصل عرب للحكايات وتحدث عبد الحميد شبيحة (كلية دار العلوم) عن أوجه الشبه بين هذه الحكايات وبين مسرحيات حيال العل

أما حافظ دياب (كلية الآداب ، بنها) فذكر أن هناك نسخة من حكايات الشيخ المهدى في دار المحفوظات الجزائرية ، وهي سنة ١٩٨٠ قام أبو القاسم سعد الله بدراسة موازنة بينها وبين رواية ألفها كاتب جزائري سنة ١٨٦٣ بعنوان : نزعة العشاق ودعوة الأشواق ، ولم تنتهياً لنا فرصة الاطلاع على هذا العمل .



صورتان الشيخ المهدي وج . ج مارسيل

وهناك مادة أقل ابتساراً ، نجىء في كتاب الدكتور محمود حامد شوكت « مقومات القصة العربية الحديثة في مصر » ( والكتاب - في واقع الأمر لا يبدو أن يكون تطوراً لكتابه « الفن القصصي في الأدب المصري الحديث » ، القاهرة ١٩٥٦ ) ، وفيه خمس صفحات لمحبس حول موضوعنا ، وفي كتاب « المجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر »<sup>(١)</sup> ( ص ٤٦ ) للدكتور السعيد الورقي وفي كتاب الدكتور محمد رشدي حسن « أثر المقامة » إشارات تقول بأن بطل الحكايات « يمثل دور شهرزاد ، بينما يمثل المهدي دور شهر يار . وقد تحدث عن أن صلة ما بين هذه الحكايات والأدب الغربي ، كانت أثراً لمقام الشيخ المهدي في سوريا بعض الوقت . ونشير بعد ذلك إلى مقالة صغيرة جيدة للدكتورة سهر القلماوي في « الهلال » بعنوان « أفايص الشيخ المهدي في القرن ١٩ » ، ولكن ضيق المساحة ( زهاء ست صفحات ) لم يتسع للكتابة أن تنقص كل جوانب القضية .

ونحسب أن هذا القدر الضئيل لا يتناسب وأهمية الموضوع بما له من زوايا مختلفة تتصل بالتاريخ الأدبي ، وبما له من صلة بالحركة الفرنسية ومدى تأثيرها في الحياة الثقافية في مصر ، وبالأدب العربي وتأثيره في الأدب الغربي ، خصوصاً في حقبة ثورة المشاهير الرومانسية وازدهار الأعمال ذات الطابع الشرقي .

ومؤلف الكتاب الشيخ محمد المهدي ( الكبير ) أحد أعلام الأزهر في آخريات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وأحد الشخصيات المؤثرة في الأحداث الجارية آنذاك . وقد ذكره الجبري في « عجائب الآثار » في أكثر من موقف ، فمن ذلك ما يجيء بشأن تعيينه في الديوان الذي أنشأه بوتناوبرت وشغل فيه منصب كاتب السر مدة من الزمن ( ج ٥ ص ١٩٢ ) ، وكان له جهد بارز في مؤازرة

ولم تلبث أن صدرت بعد ذلك بأربعة أعوام طبعة ثانية مزيّدة ومنقحة من هذا الكتاب ، حملت هذه المرة العنوان الآتي :

#### Contes de Cheykh El-Mahdy

والموضوع يتطلب في واقع الأمر معالجة متأنية وتناولاً شاملاً ، لأن ما كتب عنه ضئيل إلى أبعد مدى .

فالغاريء العربي لا يملك بين يديه عن حكايات الشيخ المهدي هذه إلا إشارات عابرة ، من قبيل ما يجيء في « تاريخ آداب اللغة العربية » لجورجي زيدان ( ج ٤ ص ٢١١ ) من أن للشيخ محمد المهدي « مؤلفاً أدبياً يشبه ألف ليلة وليلة ، ساهم تحفة المستنقذ الأنس في نزهة المستنقيم الناحس - ترجم إلى الفرنسية ونشر بها ، ومن قبيل ما في « الآداب العربية في القرن التاسع عشر » ، للآب لويس شيخو ( ج ١ ص ٣١ ) ، وبه عبارة لا تختلف كثيراً عما في كتاب جورجى زيدان .

ومن قبيل ما يرد في « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » للدكتور عبد المحسن طه بدر ، وثائق إشارته في أربعة أسطر تقول :

« لا يكاد يسبق محاولة رفاعة في الميدان القصصي إلا مجموعة الحكايات التي يقال إن الشيخ المهدي - وهو من شيوخ الأزهر الذين اتصلوا بعلماء الحملة الفرنسية - كتبها ، والتي نشر ترجمة فرنسية لها المستشرق مارسيل بعنوان :

#### Contes de Cheykh El Mahdy

وهي أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، مما يجعلها صورة من صور الأدب الشعبي ، ولم تطبع باللغة العربية<sup>(٢)</sup> .

الفرنسية<sup>(٢٥)</sup> (ويعد من أهم الوثائق في موضوعه) أنه وعداً آخر من المصريين قد وقفوا جهاً وبحمة إلى جانب الفرنسيين . ويشير مارسل في مقدمة الجزء الثاني إلى أن الشيخ المهدي كان صديقاً لعدد من رجال الحملة الفرنسية ، من بينهم بوسيلج ( المدير المالي للحملة ) ( L'Administrateur général des finances ) ومتولى الصرف العام ( Payeur Général ) ويدهى استيف Estève ، وبوشام Beauchamp قنصل فرنسا السابق في مسقط .

ومن العلماء ماجالون وريج وبنفت وجوير الخ ... وخلف لنا الرسام ريجو Rigo صورة للشيخ المهدي رسمت في سنة ١٧٩٩ ، وكان المهدي آنذاك في الثانية والستين من عمره .

وأشار أكثر من واحد من هؤلاء الفرنسيين إلى حرص الشيخ المهدي على شعبيته<sup>(٢٦)</sup> . ولبوسيلج في هذا الصدد عبارة يؤكد فيها أن المهدي كان شديد الطموح ، كثير الحرص على الشهرة والشعبية ، وأنه على استعداد لأن يضحى بالفرنسيين جميعاً في سبيل مجده الشخصي<sup>(٢٧)</sup> .

وفي هذا كله ما يرسم صورة حية لشخصية ذات حنكة سياسية غير عادية ، تعرف كيف تتكيف مع الأحداث وتسعى للاستفادة منها قدر الطاقة .

والمعجب أن المصادر المختلفة عن الشيخ المهدي لا تحدثنا عن نشاطه العلمي أو عن مؤلفات له ، وكان الطاقة الحقيقية للرجل كانت تتمثل أساساً في ذلك التأقلم مع المواقف . ولنا أن تصوره من ذلك الطراز الذي يعرف كيف يسحر سامعيه بظفره وذكائه وبراعته ، ولكنه - وربما بدافع الكسل أو بدافع آخر - لم يكن ممن يصبرون أو يثبثون بتدوين ما يجيش في أفهامهم .

هذا عن الشيخ محمد المهدي ( المؤلف ) ؛ أما ( المترجم )<sup>(٢٨)</sup> فإنه شخصية فريدة في تاريخ الحملة الفرنسية ، التي يعد أحد علمائها المميزين على الرغم من صغر سنه ؛ وقد شغل في القاهرة عدة مناصب إدارية ، أهمها إشرافه على مطبعة الحملة ، ومشاركته في تحرير La Decade ؛ وله فيها أعمال متنوعة ، منها ترجمته لقصيدة لنفولا الترك ( العدد الثالث ، ص ٨٥ - ٩٦ ) .

ومن أعماله ( استناداً إلى Notice des Ouvrages de M. J. Marcel ) ما نشره في سنة ١٧٩٨ بعنوان ألفبائية عربية ، تركية ، فلوسية ، لاصحاح المطبعة الفرقة والفرنسية ( طبع بالإسكندرية ) ، ونشر في السنة نفسها غزليات لقراءة الفصحى ، كما نشر في السنة التالية « حكم لقمان » مع ترجمة فرنسية لها ، وطبع بالقاهرة في سنة ١٨٠٠ « قواعد اللغة العربية العامة » . واعتزم مارسل بتاريخ مصر فأصدر في سنة ١٨٣١ كتاباً عن تاريخ مصر منذ الفتح العربي حتى دخول الحملة الفرنسية ، كما أصدر دراسة عن مسجد ابن طولون والدولة الطولونية ، وخلف « ذكريات » عن أيام الحملة في مصر لم يقدر لها أن تطبع إلا في سنة ١٨١٩ ، وعدة

محمد حل عندما أراد التخلص من عمر مكروم ( ج ٧ ص ٦٩ ) .<sup>(٢٩)</sup>

وقدم لنا مارسل نفسه معلومات وفيرة عن الشيخ المهدي في هذا الكتاب الذي نتحدث عنه ، تبين منها أنه كان أحد العلماء الذين ظفروا يتمتعون بمكان رفيع خلال جهود الحكم المختلفة التي مرت على مصر في زمانه . وكان والده قبطياً يعمل لدى سليمان الكاشف ؛ وقد أراد أن يجعل من صاحبنا - الذي كان يحمل اسم حبة الله - مملوكاً ، إلا أن الفتي أثر - بعد أن اعتنق الإسلام - أن يدرس بالأزهر ؛ وبعد أن تخرج حصل في بعض الوظائف .

ويروى مارسل أكثر من حادثة تدل على مزاج الشيخ المهدي ؛ منها أن الفرنسيين بعد ثورة القاهرة الأولى دعوا إلى وليمة حافلة ضمت إلى جانب قواد الحملة عدداً من رجالات القاهرة وشيوخ الأزهر ؛ وفي أثناء تناول الطعام قام السقاء بملء الكؤوس فبهت على الأثر مهمات احتجاج من الشيوخ ، وقال واحد : هذه محر ؛ وعلق آخر : أحرر لشيوخ الإسلام على رؤوس الأشهاد ؟ ؛ وأجاب ثالث : هذه إهانة ووسيلة مدبرة للنيل منا حتى نفقد احترامنا أمام الناس والرأى العام ؛ وأجاب آخر أكثر حماسة : فلنخرج جميعاً ونذهب إلى أفراننا ونبلغهم بالإهانة التي وجهت لنا ...

أما الشيخ المهدي فإنه ظل طيلة هذا الوقت يستمع ويتدبر في عاقبة ما يمكن أن يجره مثل هذا الموقف الشائك ، ولكنه كان يبدو مستغرقاً في حالة من الاسترخاء وعدم الإحساس بما يدور من حوله . وفجأة بدا كما لو كان يستيقظ من استرخاءه ليتساءل عما هناك .

وشرحوا له أسباب ما هم فيه من انزعاج قائلين : - لقد قدموا لنا محرراً لشربها .

فأجاب الشيخ المهدي بهدوء : ربما لم تكن محرراً . وتناول الكأس في شيء من اللامبالاة ، ونظر فيه وهو يعلق : - إن المحر لا تكون بهذا اللون .

وبدأت المشاعر تهدأ ، ومن ثم رشف من الكأس وشققت ثم قال بهدوء :

- إنها بالفعل محر ، ولكنها بالغة الجودة ؛ وإذا كان هناك إثم في شربها بالنسبة لي ولكم فليقع بعون رسولنا ( صلعم ) على كاهل الفرنسيين . وطلب كأساً أخرى ؛ وعل الأثر جاكاه الآخرين وهم يرددون « فليقع الإثم على كاهل الفرنسيين » ؛ وهكذا انتهى الموقف في سلام .

وفي ملحوظات مارسل ما يجزم بأن الشيخ المهدي وقع على جميع المراسيم والمنشورات الموجهة من الديوان العام ؛ وهي - في مجموعها - بما سطره الشيخ المهدي بنفسه . وقد احتفظ مارسل بهذه الأصول الخطية وحملها معه إلى فرنسا<sup>(٣٠)</sup> .

أما المراجع الفرنسية فإنها كثيراً ما تنوه بدور الشيخ المهدي في مؤازرة الفرنسيين . وفي كتاب « التاريخ العلمي للحملة

دروس في اللغات الشرقية والأفريقية (العبرية - والسريانية -  
والسامرية - والحيشية - إلخ) .

وله فضلاً عن ذلك قاموس فرنسي - عربي لللهجات العربية في  
شمال أفريقية ، وأشعار باللاتينية ، ودراسات في الآثار ، من بينها  
دراسة مطولة في أكثر من مائتي صفحة عن مقياس الروضة . وفي  
كل هذا ما يدل على أننا أمام عالم من كبار المتخصصين في تاريخ  
الشرق ولغاته ، وأحد الأعلام الذين أوكل إليهم أمر إصدار كتاب  
« وصف مصر » (٩) . على أن هذا كله لم يحل دون أن يوجه اهتمامه  
إلى الجانب الأدبي الخالص ، الذي يتمثل في تلك الترجمة الضخمة  
لحكايات الشيخ المهدي ، التي تقع - كما ذكرنا - في ثلاثة مجلدات  
كبيرة .

\*\*\*

ولهذه القصص أو الحكايات مقدمة يقول فيها راويها إنه يحمل  
اسماً معروفاً في القاهرة ، وأنه كثير الأسفار إلى دمشق وجدة  
وطرابلس الغرب ، وأنه ذهب إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج .  
ثم يقص كيف أنه ذات مساء وهم في الصحراء بعد أن اجتازوا  
جبل الطور ونهبأوا للراحة ، إذا برجل يمر بالقافلة وقد بدا عليه  
البؤس والإملاق ، فدعا له بطعام ، وسأله عن سر ما هو عليه من  
بؤس ، فأجاب الرجل : وأسفاه ياسيدي ! إنها قصة طويلة ،

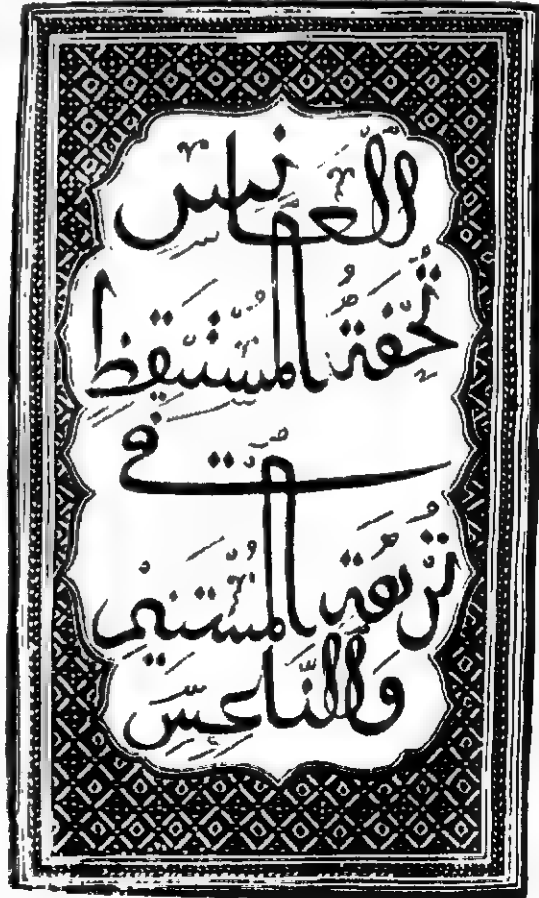
تتضمن مغامرات عشر ليالٍ توالى على ، وإذا ما أذنت فلنفي  
سأقصها عليك في عشر ليالٍ متتابعات .

وبعد أن يأذن له الراوي يبدأ هذا البائس في قص حكاية الليلة  
الأولى التي تحمل عنوان « الليلة الأولى من حكايات عبد الرحمن  
الإسكندرائي » ، وفيها يقول بإيجاز :

( لقد ولدت بالإسكندرية ، وكان أبي الحاج علي المختار من  
أثرياء النجار بالمدينة ، وكانت معظم تجارته مع الفرنجة . وقد  
ماتت أمي عند ولادتي ، ولذا هجر أبي التجارة واشترى له بيتاً في  
باب ذويلة . وانتقل للقاهرة عدد من أقربائنا . وبعد وفاة أبي -  
وكان عمري إذ ذاك خمساً وعشرين سنة - أصبحت وارثاً لثروة  
كبيرة ، ولم أكن مهتماً بالملذات ولا للأسفار . واستشرت أصحابي  
فيا أنا فاعل بهذه الثروة ، فنصحني أحد الشيخ بأن أنف نفسي ،  
ومن ثم أقبلت على اقتناء الكتب ) .

وهكذا يقضي عبد الرحمن ثلاث سنوات في القراءة لم يترك في  
خلالها كتاباً بالعربية أو الفارسية أو التركية إلا قرأه .

وأخيراً ، وبعد أن يشعر أنه تنقّف بما فيه الكفاية ، يقرر أن  
يشرك الآخرين فيها تلقى من معارف ، ويؤثر أن يبدأ أول ما يبدأ  
بخدمته وعييده . وهكذا ، فما إن يحل المساء حتى يجتمعهم كلهم في





الصباح ، ويلزم صاحب الدار بدفع غرامة كبيرة .  
ويتأمل عبد الرحمن الإسماعيلي فيما جرى له ، ثم يكتشف أنه  
أخطأ حين اتخذ من العيد والخدم جمهوراً له ؛ فهو جمهور جاهل لا  
يمكن أن يقدم ما في حديثه من حكمة بالغة ، وفكر ثاقب . ومن ثم  
فإنه يقرر - في الليلة الثانية - أن يدعو أصحابه القدامى ، الذين  
نأى عنهم حقبة طويلة من الزمن بسبب انشغاله في تثقيب نفسه ،  
ويقرر أن يختصر في حكاياته حتى لا يمل السامعون .

وهكذا يعد في المساء مأدبة كبيرة لرفاقه ، ولبن يحضر معهم من  
أصحابهم ، ويحمل الطعام إليهم على أطباق ضخمة من الفضة  
الخالصة . وبعد الوجبة الفاخرة يسحب عبد الرحمن كراسة من  
الكراريس التي دَوَّن فيها خلاصة قراءته وما تعلمه ، ويبدأ في قراءة  
صفحات منها ، فإذا ما انتهى توقع أن يستمع للتصفيق وعبارات  
التقدير ، حتى إذا ما رفع بصره رآه أن الجميع يغطون في سبات  
عميق ! لكنه يرى - على كل حال - بين الجمع النائم أربعة لم يدب  
النعاس إليهم ، كانوا يتجادلون أطراف الحديث ، على نحو يدفع  
بعبد الرحمن الإسكندري إلى الاقتناع بأن حديثهم إنما يدور حول  
حكايتهم وما فيها من عبر ، وما اتسمت به من بيان وقوة ، ويدعوهم  
لأن يأخذوا مكانهم إلى جواره . ولم يكونوا ممن يعرفهم ، ولكنه  
رجح أن يكونوا من رفاقه أصحابه . ويهبط هو ليفتش عن الدبوان  
الذي يحوى نصوص ما أنشدتهم من أشعار بثها في ثنايا حكاياته ؛  
وبعد لآي يعود بعد أن يكون قد عثر عليه .

وهو إذ يرجع إلى القاعة يفاجأ بأن الأربعة قد رحلوا وقد أخذوا  
معهم الشمعدانات الفضية والأطباق والصحاف ، ويعرف حينئذ  
أهم مجرد لصروس ، ويكتشف أنهم حلوا معهم كل شيء ما عدا  
صينية كبيرة أفلتت منهم ، ربما بسبب وزنها ، أو لاستعجالهم ،  
ويكتشف أن عليها كتابة هي بمثابة رسالة له تقول ( شاطر الخراسي  
يُخَيَّر بحرارة صاحبه عبد الرحمن الإسكندري ، ويشكره على الوجبة  
الفاخرة والهدايا القيمة التي قدمها لهم ) .

ويذهب عبد الرحمن الإسكندري في الغد شاكياً ما أصابه من  
الأخا ( وقد حل معه الصينية الفضية الشينة ) ، ويفاجأ بأن الأخا  
يصب عليه جام سخطة لكونه صديق شاطر الخراسي ، بدليل أنه  
استضافه في بيته . ولم يُجده شيئاً دفعه عن نفسه . ويتلقى لحسين  
ضربة بالفلكة ، ويعود على أسوأ حال إلى بيته . وفي الصباح يأتي  
رجال الأخا ليدفع لهم غرامة ضخمة . وبطبيعة الحال فإن عبد  
الرحمن الإسكندري لم يعد إلى الأخا ليسترد طبق الفضة الكبير الذي  
تركه هناك .

ونصل إلى القصة الأخيرة ، وفيها حكاية عن ثلاثة اسم كل منهم  
« فضل » ، لموا في عهد الدولة العباسية ، هم فضل بن يحيى  
البرمكي ، وفضل بن سهل ، وزير المأمون ، وفضل بن ربيع ،  
وزير الأمين ثم المأمون . وكان عبد الرحمن الإسكندري يقص هذه  
الحكاية على جمع من أقرانه اجتمعوا عنده ، ولكنه إذ ينتهي من  
الحديث يفاجأ بأن القاعة قد خلت ولم يبق إلا أحد الخصيان ،

قاعة كبيرة من قصره . ولك أن تتصور مبلغ دهشة هؤلاء عندما  
عرفوا أن سيدهم جمعهم لينقل إليهم عن طريق الحكايات المفيدة  
خلاصة ما استوعب من معارف .

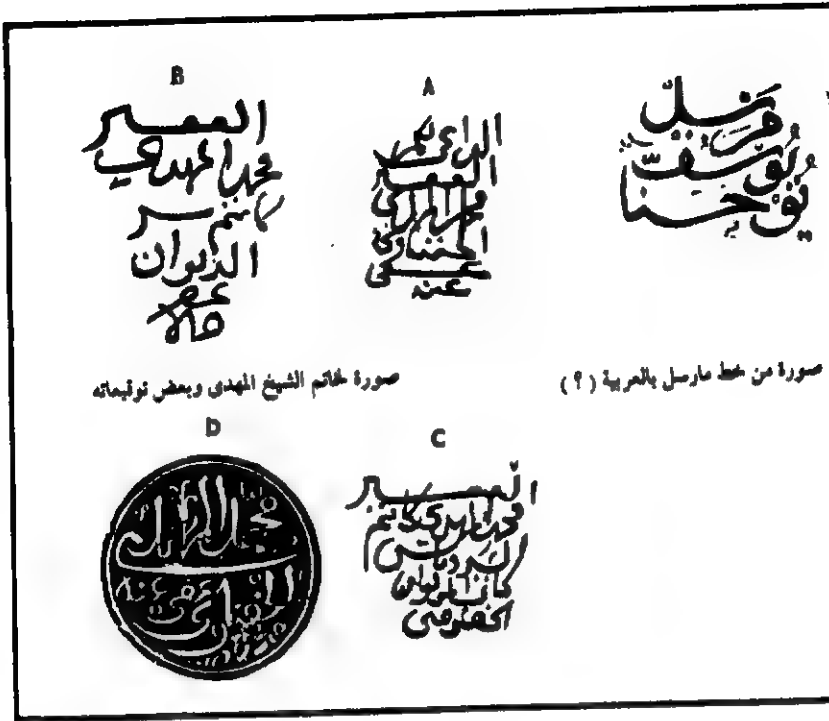
والحكاية الأولى التي سيفصها عبد الرحمن الإسكندري على خدمه  
وعبيده تنقلنا إلى بغداد وإلى عصر هارون الرشيد ، وتصور كيف  
اجتمع في مجلسه الأصمعي وأبو عبد الله مالك المدني وفضل بن  
يحيى ، وطلب هارون الرشيد أن يقولوا له شيئاً مفيداً ، هل أن  
يظفر بجائزة قدرها ألف دينار صاحب أحسن حكاية تتضمن شيئاً  
طريفاً . وهكذا يقص عليه الأصمعي حكماً من بعض حكماء  
الفرس ، ولكنها لا تستحوذ على إعجاب الخليفة ، ويقص عليه  
الفضل حكاية مستمدة من ملوك الفرس لا يجتر لها قلب هارون  
الرشيد ؛ أما مالك المدني فيقص قصة عن الخليفة أبي جعفر المنصور  
وابنه المهدي ، ولكن الرشيد لم يجد في الحكاية ما يجعله يسبح عليه  
الجائزة . ومن ثم خرج الرشيد ليروح عن نفسه بالصيد ، وانتهى  
الموقف بأن وجد نفسه وليس معه إلا الفضل وقد بعدا عن  
الحاشية . وراحا يبحثان عن الطريق ؛ وبعد لآي لاح لهما شيخ  
هرم ، سأله الفضل عن سنه فقال الرجل : أربع سنوات ! فويحه  
على محاولة الهزيم بهم ، إلا أن الشيخ أجاب في وقار بأن هذا عمره  
الحقيقي ؛ إذ شهد ستين من خلافة المهدي ، وستين آخرين من  
خلافة ابنه هارون الرشيد ؛ وأما ما عداها فلأنها لا يعدان من  
عمره ، لأنها كانت أحوالاً عاشها في زمن بني أمية أو في ظل  
الاضطرابات السياسية .

ويعجب الرشيد بهذه الإجابة فيأمر بأن يمنح الرجل الجائزة  
وقدرها ألف دينار . ثم يسأله كيف يبدؤ نوى النخل وهو يعرف أنه  
لن يجني ثمرة عمله هذا أبداً ومن ثم لن يستفيد منه ؛ ويجب  
الشيخ : إن ما آكل منه غرسته أبدي من كانوا قبل ، وما أغرسه أنا  
سباكل منه أناس من بعدي . ويسر هارون الرشيد بحكمة  
الرجل ، فيأمر بأن يمنح ألف دينار أخرى ، فيقول الرجل معلقاً :  
إن هذا الشجر لا يدر قبل عشرين سنة ، ولكنها - بفضل الخليفة -  
درت عليه على الفور أكثر مما ستدر طول المدى . وهنا يأمر له الخليفة  
بألف دينار أخرى ، ويعلم أنه سينصرف ، لأنه لو استمر في  
الاستماع للشيخ فإن خزائن القصر ستنفد .

هذه هي الحكاية الأولى التي يقصها عبد الرحمن الإسكندري على  
مستمعيه من خدم وعبيد .

وقد قص حكايته وهو واثق من أنها ستخلف أثراً عميقاً فيهم ،  
لكنه يفاجأ وهو ينظر إليهم بأن الجميع يغط في نوم عميق . عندئذ  
ينهض هو كذلك لينام .

ويستيقظ في الصباح على صباح رئيس الخدم الذي يخبره بأن  
سبب مسمر من الخارج . وبعد برهة يحضر رئيس المسر ليفتح  
الذب الذي ترك طيلة الليل مفتوحاً بسبب ذهاب كل الخدم على  
عجل للاستباح لسيدهم ، ثم ما كان من نومهم المفاجئ . وكان  
قد نوى يقص في هذه الحالة بأن يُسمر الباب من الخارج حتى



صورة لحاتم الشيخ المهدي وبعض توقيعاته

صورة من خط مارسل بالعربية (٩)

## مقامات المارستان

### فيها إقرار دار الخوتان

### ومعاشرات الاخوتان

### من كرايس عبد الرحمن

وتبدأ بتمهيد ثم مقدمة يقول فيها الراوي إنه بعد أن دفن عبد الرحمن فتشوا ثيابه فعثروا معه حل كرايس تتضمن حكايات الليالي العشر السابقة ، وكذلك كرايس فيها مقامات المارستان . والحكايات تستهل بعبد الرحمن وقد أودع المارستان وذهبت محاولاته للخروج منه سدى ، بل إنها أضافت إليه مزيداً من المشكلات ، ولم يجد مناصاً من الاستسلام لمصيره ومحاولة التأقلم . وراح يستمع إلى قصص رفقاء التعاسة في المارستان . وهكذا تتوالى قصص رفيف وعبد القادر وجلال النوى ومراد أبو فنية . . . إلخ . كما يتقابل في مستشفى المجانين مع زوجته زهرة - التي كانت من أكبر حوامل ما مر به من عمن . وتحكى زهرة كذلك ما وقع لها من مأس ، إلى أن نصل إلى حكاية فاكه الشامي .

وقد لقي هذا الكتاب - فيها يبدو - قدراً من الرواج . وإذا كانت المعلومات الدقيقة تعوزنا حول هذه النقطة فإن في صدور طبعين متلاحقين منه ما يجعلنا نسوق هذا الترجيح الذي ذكرناه .

ولا شك أن الترية كانت مهياة لتقبل مثل هذه الأعمال التي تضيوع بعير الشرق ؛ فقد كانت أوروبا ولاسيما فرنسا في مطلع القرن التاسع عشر لاتزال تعيش في تلك الحالة الغامضة من الافتنان بسحر الشرق . وربما يعود الفضل الأول لهذا الجو إلى أنطوان

فيتجه إلى سكن الحريم ليفاجأ بأن أصحابه وخدمه يلهون في أحضان زوجاته وجواريه ، فيستولى عليه الغضب الشديد ومن ثم يهوى عليهم بعصاه ضرباً ، وترتفع الصرخات فيحضر رجال الشرطة ، ويكون هو في قمة انفعاله وغضبه ، فتنبال ضرباته عليهم ، ولكنهم يتمكنون منه بعد لاي ، ويزعج نساؤه ومن معهن أن مسا من الجنون اهترأه ، ومن ثم يقودونه إلى المارستان .

وفي المارستان يحكى لأقرانه هناك مغامراته ، ويقصون عليه ما تعرضوا له من أهوال . وبعد عشر سنوات يخرج من المستشفى وقد فقد كل شيء ، وضاعت ثروته ، وأصبح بائساً شريداً . ويحاول أن يمتن مهنة الراوي في المقامى ، ولكنه لا يوفق ؛ لأنه ما إن كان يبدأ في الحكاية حتى ينأى الجميع . وأخيراً يستقر عزمه على المضي إلى الحجاز ، ليتوسل إلى الله أن يرفع عنه اللعنة التي حلت عليه . وهكذا يكون اللقاء بينه وبين قافلة الحج التي حطت رحالها في أرض سيناء .

ويشفق عليه الراوي الذي عرفنا في مستهل الحكاية أنه تاجر نوى ، ويعلن أنه سيصحبه معه للحج ، ثم يلحقه بخدمته بعد العودة . ولكن الرجل الذي هذه الإعياء لا يلبث أن يموت .

ويفتش التاجر الغنى في أسياك ذلك الإنسان البائس . وكان أن عثر على كرامة تتضمن حكاياته وأسباب مأساته ؛ كذلك وجد كراسات أخرى فيها قصص المارستان<sup>(١٠)</sup> .

وهكذا تنتهى من الليالي العشر التمسعة لعبد الرحمن الإسكندري ، التي تستغرق المجلد الأول وقسماً من المجلد الثاني . أما بقية المجلد الثاني وكذلك المجلد الثالث فتشغلها قصص المارستان . وهو يبدأ بدراسة وصفية تلويحية للمارستان ( طبعت على حدة ) . ولهذا القسم عنوان بالعربية هو :

حكايات من عالم المارستان . هل أنه يضيف أن ليس لهذا الكتاب من غاية - في نظر مازسل - أكثر من تصويره لعدد من الدلالات والانفعالات .

وفي كتاب محمود حامد شوكت « مقومات القصة العربية الحديثة في مصر » فكرة طريفة تقوم على محاولة عقد الصلة بين حكايات الشيخ المهدى ودون كيشوت . وفي هذا المقام نذكر على الفور حلقات الدون كيشوت لسرفانتس الأسباني لما بينها من صلة في المبنى والمهدف .

ففي القصة الأسبانية أمعن الدون في الاستغراق في قراءة قصص الفروسية الوسيطة حتى اختلط الواقع عنده بالخيال ، فانبهر بوصفه فارساً وسيطاً ليحارب الشر ويتصمر للخير ، وقد تبعه أحد البلهاء من فلاحيه . ويقوم الإثنين بمغامرات مضحكة ، ينالها فيها أذى عظيم . ولا يثوب الدون إلى رشده إلا وهو على فراش الموت . ففي القصتين صورة لمرحلة بدأت تضيق فروعاً بالمبالغات والخرافة ، وهزأ بالاستغراق في عالم الخيال المنفصل عن الواقع . ولعل المهدى قد سمع بأمر القصة الأسبانية من صاحبه المستشرق الفرنسي فنسج على منوالها .

إن هذه الفرضية طريفة كما ذكرنا ، فكلا البطلين دون كيشوت وعبد الرحمن الإسكندري مغمم بالرغبة في العطاء إلى أبعد مدى ، وكل منهما يشعر بأن عليه « رسالة » أو أن له « غاية نبيلة » يهدف - على المدى البعيد - إلى إصلاح الكون ، وكلاهما يلاقى أشد العنت في تحقيق هذه الغاية النبيلة ، ويودع الحياة دون أن يحقق شيئاً منها . ولكن هل تكفى مثل تلك السيات العامة للبحث عن أصول مشتركة ؟

نحسب أن هذه الفرضية ذهبت إلى أبعد مما كانت تسمح به طبيعة الظروف ، ولا يمكن أن نعول كثيراً على القول بأن مارسيل قصص على الشيخ المهدى نبأ دون كيشوت فنسج هذا حكايات عبد الرحمن الإسكندري على منوال البطل الأسباني المنكوب .

كذلك لا نطمئن كثيراً إلى الفرضية التي طرحتها سهير القلماوى ، ذلك بأن هذا الاحتمال الذى أشارت إليه - احتمال أن تكون الرواية برمتها تعبيراً عن هجرة الفرنسيين في مصر - لا يكاد يبين للقارئ ، وإذا جاز القول بأنه قائم في القصص الأولى من الكتاب - قصص المارستان - فإنه يخفى تماماً بعد ذلك . ونحن نعلم أن قصص المارستان لا تمثل إلا نحو ثلث الكتاب . ولو أن مارسيل أراد حقاً أن يهزأ رمزاً ما للجأ إلى رمز أكثر وضوحاً وتبركيزاً . يضاف إلى هذا أن البطل المنكوب - عبد الرحمن الإسكندري - يتصرف بسذاجة ، بل بما يجاوز السذاجة ، فهل من الممكن قبول فكرة أنه يجسد ما لدى الفرنسيين من حلم ومعرفة وفن يساق إلى غير أهله ؟

على أن القضية المعقدة هي مسألة مصير المخطوط الأصل العربي . وقد فتشنا طويلاً عن هذا الكتاب ذى الاسم العجيب

جالان<sup>(١)</sup> ، الذى بهر الناس بترجمته الفريدة لألف ليلة وليلة ( في مطلع القرن الثامن عشر ) ، وأدى نجاح هذا العمل إلى ظهور مئات من الأعمال الروائية المستوحاة من الشرق ، أو المؤلفة على نمط الحكايات الشرقية . ومن هذه الأعمال كتاب بلى دى لأكروا ( وكان أستاذاً بالكوليج دى فرانس ومتربجاً للملك ) ، وعنوانه « حكايات فارسية » ، وكان للمحامى جولت Guelette أثر مهم في هذا المضمار ، على الرغم من عدم معرفته بأى من اللغات الشرقية . وهكذا توالى ظهور مجموعات متعاقبة بعنوانين مثل : حكايات هندية ، حكايات صينية ، حكايات تركية ، حكايات التتار ، وكلها على نمط ألف ليلة وليلة ، كما ظهرت كتب بعنوانين من طراز ألف أمسية وأمسية ، ألف ساعة وساعة . وساعد هذا الزواج على جذب أجيال وأجيال من المؤلفين والمترجمين ، من بينهم هذا العالم النابه : جان جوزيف مارسيل ، الذى عرفنا شيئاً عن أعماله العلمية ، ومعرفته العربية في ميدان اللغات الشرقية .

على أن التساؤل المثير حقاً إنما يتمثل في تحديد دور كل من الشيخ المهدى ومارسل في تأليف هذه الحكايات ، إذ إن هناك شكوكاً طرحت حول هذه النقطة ، على نحو ما نرى في مقالة سهير القلماوى ، التى تقرر في البداية أن صلة الشيخ المهدى بالفاروس مارسيل هي التى أخرجت لنا هذا الكتاب العجيب . . . ثم تضيف بعد قليل أن قصص الكتاب تجعلك تشعر وأنت تقرأها أنها نوع من تقاليد ألف ليلة وليلة ، التى تزعم كلها كذباً أن لها أصلاً عربياً ، واتى انفجرت على نحو هائل في فرنسا بعد ذوب ألف ليلة وإقبال الناس عليها إقبالاً قليلاً صادف كتاب من الكتب في العالم كله . كذلك نجد فيها من علامات عدم الأصالة العربية ما يجعلنا نشك في هذا المخطوط العربى ، أم هو حقاً ألفه الشيخ المهدى ؟ ولما كان المخطوط ليس في متناول أيدينا فإن الجزم بحكم حاسم أمر صعب جداً .

وسهير القلماوى في مقالها الصغير عن حكايات الشيخ المهدى تطرح فكرة قوامها أن الكتاب يقوم في جوهره على تصوير هنة الفرنسيين إزاء رفض المجتمع المصرى لهم ، وعدم الإصغاء للأراء العلمية التى حملوها معهم . ذلك أن بطل هذه الأقاصيص - عبد الرحمن الإسكندري - يتعذب من عدم الإصغاء إليه ، فهل هذه صورة العالم المسلم آنذاك ؟ إنه بالأحرى ( في رأى سهير القلماوى ) بصور رد الفعل السلبي للمجتمع المصرى إزاء الفرنسيين ، وتجاهله لكل ظواهر العلم والتقدم التى حملوها معهم . وفي هذا كله ما يقود إلى الظن بأن الكتاب صادر عن عقلية فرنسية لا مصرية ، على نحو يجعلها تقول إننا « إذا سلمنا بأن الشيخ المهدى هو الذى كتب أصلاً عربياً لها - هذه الحكايات - فإن ذلك لا يقبل إلا على أساس أنه كان بصور هنة الفاروس مارسيل لا هنته أو هنته قومه » .

ومن قبل أشار مارسيل نفسه إلى كتاب للأديب الفرنسى شارل نوديه Ch. Nodier ظهر في أثناء طبع الحكايات ، وكيف أن ما أراد نوديه أن يحققه بحكاياته عن المجانين سبقه إلى تحقيقه المهدى في



داخل بيت الشيخ المهدي

وصيه . ومن أمثال نقيان ، كذلك نسخة من ألف ليلة وليلة تقع في  
سنة . إلا عن يد عشر مخطوطات أخرى ، تتضمن  
نسخ من الأدب ، ومخطوطات لحكايات شرقية ، كذلك يضع  
نسخ من بردة البوصيري ... إلخ . ( ومعروف أن مارسيل كان  
مولعاً باقتناء المخطوطات ) .

ولا يجد متفحص هذا الفهرست أثراً على الإطلاق لحكايات  
الشيخ المهدي . فكيف يعمل الإنسان مسألة غياب مخطوطة الكتاب  
من مكتبة مارسيل ، في الوقت الذي تضمنت فيه هذه المكتبة كل  
قصاصة وورقة مكتوبة بخط الشيخ المهدي أو بخط غيره من شيوخ  
الأزهر ؟

إن هذا ما يحمل على الشك في أن الكتاب - حكايات الشيخ  
المهدي - يستند أساساً إلى أصل عربي . ونسوق هنا عبارات  
من كتاب المخطوطة ، وردت في ثنايا حديث له عن أسبغة  
الشيخ المهدي ، يعبر عن الحديث فيها إلى ألف ليلة  
وليلة . فذكره في هذا السور من أن ألف ليلة وليلة قلدها  
في ... وأردف

ومحفة المستنقظ ... إلخ ، في المكتبة الوطنية في باريس . وفي  
تاريخ الأدب العربي لبروكيان ، وفيها مخصص من مخطوطات  
لحطوطات ، فلم نجد له أثراً . وقادما البحث إلى العبد على  
مجلدين يحتويان قائمة بالكتب المطبوعة والمخطوطة ، والوثائق التي  
تتضمنها مكتبة مارسيل ، وقد عرضت جميعاً للبيع بالزاد في العاشر  
من إبريل سنة ١٨٥٦ ( أي بعد عامين من وفاته ) . وهذا الكتاب

يحمل عنوان : **Catalogue des Livres Composant la bibliothèque de feu M.J.J. Marcel** ( فهرست الكتب التي  
تتضمنها مكتبة الراحل ج.ج. مارسيل ) وهذا الفهرست يقع في  
٢٣٦ صفحة ، يضاف إلى هذا فهرست مقتنياته الشرقية :  
**Catalogue Oriental** وقد طبع هذا الفهرست في سنة ١٨٥٩ في  
٧٠ صفحة ، وبدأ بيع هذه المقتنيات في ٩ مارس ١٨٥٩ .

والعجيب أن متفحص هذا الفهرست يبين أن الراحل اعتنى بأثر  
يحمل معه كل الوثائق الخطية والرسائل ومطبعات الخرافة القديمة  
وما عثر عليه من مخطوطات بالقدرة . ومن بين مخطوطات  
نسخ من الصحيفتين اللتين أسستهما في ... ( لا بدكاد إيجسيين ، وكورييه من ليجنت ... هذا ...  
عشرين مخطوطة من مخطوطات ... المخطوطات ... )

إننا نؤمن بأنه من المحال أن يقدم رأى جازم في شأن هذه القضية . وهناك في تاريخ الأدب قضايا كثيرة مبهمة المسائل ( إلى حد أننا نجد من يشكك في أن شكسبير وجد حقاً . وقد طرح هذه حسين في «حديث الأربعاء» فكرة أن مجنون يبنى شخصيته خرافية ... إلخ ) ، ولكننا في تقويمنا للموقف سنفيد من تجربة أنطوان جالان مترجم « ألف ليلة وليلة » . فمن الحقائق التي لا تقبل الشك أن جالان استعان - إلى جانب ما حل من مخطوطات لألف ليلة وليلة - بأحد المثقفين الموارنة ( واسمه حنا دياب ، ويسميه جالان أحياناً في مذكراته Jean Dipi ) . وكان جالان كثيراً ما يستمع إلى الأقاصيص التي يحكيها له حنا هذا ويسجل لها ملخصاً ، ثم يعيد كتابتها فيما بعد ، أي أن قدرنا مما قدم جالان يعد مزيجاً من الترجمة والتأليف في آن واحد .

في ظننا أن موقفاً شبيهاً بهذا قام بين الشيخ المهدي ومارسل . وفي ظل الملابس التي سقناها غيل إلى اعتقاد أنه لم يوجد قط نص عربي مدون من هذه الحكايات ، وإنما نذهب إلى الاعتقاد بأن الشيخ المهدي هو حقاً صاحب هذه الحكايات ، وأن مارسل كان يستمع إليه خلال أمسياتها الكثيرة المشتركة ، مدوناً ملخصاً أو ترجمة سريعة لكل أقصوصة . حتى إذا ما أب إلى نفسه أحد العمل مرة أخرى ، ليكون في صورته النهائية مزيجاً من التأليف والترجمة في وقت واحد .

وإذا كنا لم نستطع أن نقدم حلاً نهائياً لكل ما يكتنف الموضوع من الغامز فبحسبنا أننا حاولنا دراسته وتحديد أبعاده ، واستخلاص ما يمكن استخلاصه ، في حدود ما تسمح به الوثائق والتحليل الموضوعي .

« وأنا احتفظ بين كتبي بمخطوطة من هذا النوع . وبناء على الرغبة التي أبديتها لأرى المخطوطة قلم وأحضرها لي ، ودعاني أن أقبلها هدية منه . وهذه المخطوطة كتبت بخطه - أي بخط الشيخ المهدي - وكل الاعتبارات تجعلني أوقن أنه هو نفسه المؤلف وليس مجرد ناسخ لها . وهذا ما لم يشأ أن يعترف به اعترافاً صريحاً » (١٢)

وقد بث مارسل في ثنايا النص الفرنسي عبارات تؤكد وجود الأصل العربي ، من قبيل إيراد أن إتيين كاترمير (١٣) أطلع على النسخة الأصلية ( ج ١ ص ٢٠٣ ملحوظة رقم ٣٩ ) ، ومن قبيل تعليقه ( ج ٢ ص ٢٠٤ ) على بعض الظواهر البديعية في الأصل ( بين انس وناس ) ، وكيف أن هذا الجناس مما يتعلم ترجمته .

يضاف إلى ما سبق نشره صورة زكوغرافية للعنوان ( ويلاحظ أن الخط فيها لا يراعى أصول الخط المعتادة ، بل يشبه إلى حد بعيد العناوين العربية التي يكتبها المستشرقون في بعض الأحيان ) .

نحن إذن أمام مشكلة معقدة ، فهناك نص فرنسي - في نحو ألف صفحة - يؤكد جان جوزيف مارسل أنه قام بترجمته استناداً إلى مخطوطة أهداها إليه الشيخ محمد المهدي . ومارسل يؤكد - دون أن يقدم دليلاً قاطعاً - أن الشيخ المهدي هو المؤلف وليس مجرد ناسخ للكتاب . ثم نعثر على قائمة بالكتب والمخطوطات والوثائق والرسائل التي كانت تضمها مكتبة مارسل . فلا نجد من بينها الأصل العربي ، ولا نعثر له على أثر في جميع خزائن الكتب المفهرسة في العالم . ونبحث في تاريخ الشيخ المهدي فلا نجد أقل إشارة إلى أن له مجموعة قصصية على غرار ألف ليلة وليلة ، فهل ضاعت الحقيقة إلى الأبد ، وانطوت في أحوار الزمان ؟

## المراجع والمصادر

حنان ( محمد زكريا ) : حول جريدة التيه وقضية نشأة الصحافة في العالم العربي .

« الكاتب » مايو - يونيو ١٩٧٨ م .

حنان ( محمد زكريا ) : رسائل معاملة بين نابليون والفرع فالب . الدارة ، العدد الثالث من السنة الخامسة ( جادى القبة ١٤٠١ هـ - أبريل ١٩٨١ ) .  
القلباوى ( سهر ) : ألف ليلة وليلة ( الطبعة الرابعة ) القاهرة ١٩٧٦ .  
الوردى ( السيد ) : الماهات القصة القصيرة في الأدب العربى المعاصر . الإسكندرية ١٩٧٩ .

Abdel - Halim ( Mohamed ) : Antoine Galland, Sa vie et son œuvre, Paris, 1964 .

Fakkar ( Rouchdi ) : L'influence Française sur la Formation de la Presse Littéraire en Egypte au xix siècle. Paris, 1972 .

Louca ( Anwar ) : Voyageurs et Écrivains Égyptiens en France au xix siècle .

Notices des Ouvres de J.J. Marcel

Tailleur: Notices Historiques et biographiques sur J.J. Marcel.

الجبلى : عجائب الآثار ط . بولاق ، طبعة جوهري .  
حسن ( محمد رشدي ) : أثر الخرافة في نشأة القصة المصرية الحديثة القاهرة ١٩٧٤ .

الزركلى : الأعلام ( ط ٣ ) بيروت ١٩٦٩ .  
بدر ( عبد المحسن طه ) : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة .  
زيدان ( جورجى ) : تاريخ آداب اللغة العربية . الطبعة الرابعة ، القاهرة .  
سلام ( محمد زهلول ) : دراسات في القصة العربية الحديثة . الإسكندرية ١٩٧٣ .

شركت ( محمد حامد ) : مقومات القصة العربية الحديثة في مصر . القاهرة ١٩٧٤ .

شبحر ( لويس ) : الأدب العربى في القرن التاسع عشر . بيروت ١٩٢٤ .  
القلباوى ( سهر ) : ألف ليلة وليلة ( الطبعة الرابعة ) القاهرة ١٩٧٦ .  
القلباوى : أقاصيص الشيخ المهدي في القرن ١٩ ( المجلد ) يناير ١٩٦٨ .  
المعقلى ( نجيب ) : المستشرقون . القاهرة ١٩٦٤ .

## الهوامش

(١) تطور الرواية العربية في مصر، ص ٥٤.

(٢) الإسكندرية ١٩٧٩.

(٣) نص عبارة الجبريل (ج ٤ ص ٣٣٣ من ط. بولاق) :

و ثم قام المهدي والدواخل .. إلى القلعة ، وتقابلوا مع البابا ، ودار بينهم الكلام .. ثم أخذ يلوم على السيد عمر في خلفه وتمتته .. فقال الشيخ المهدي : هو ليس إلا بنا ، وإذا خلا عنا فلا يسوى بشيء ، إن هو إلا صاحب حرفة أو جاني وقف ، يجمع الإيراد ويصرفه على المستحقين . فعند ذلك تبين قصد البابا لهم ، ووافق ذلك ما في نفوسهم من الحقد للسيد عمر .

وقد تولى الشيخ المهدي في سنة ١٨١٥ .

انظر عنه : الجبريل ٤ / ٣٣٣ .

(٤)

Les Dix Sœurs, I pp. 142 - 143 .

IV, p. 86.

(٥)

Contes, IV, p. 473.

(٦)

(٧) تقرير أرسله بوسليج في ٦ أغسطس سنة ١٧٩٩ (١٩ ترميدور سنة ٩) .

(٨) للمزيد من التوسع عن مارسيل انظر :

Notice des Oeuvres de J.J. Marcel,

وكذلك

Notices Historique, et Biographique sur J.J. Marcel,

و الأعلام، ج ٢ ص ٩٧ .

(٩) يذكر نجيب الملقبي في المستشرقون (دار المعارف ١٩٦٤) ج ١ ص

١٨٦ أن نابليون كان قد أمره بطبع جميع الملتزمات السياسية باللغات الشرقية الثلاث ( العربية والتركية والفارسية ) فلما عاد إلى باريس كلفه كتابة مصنف وصف مصر ، وكافاه بأن عينه مديراً لمطبعة الجمهورية . وأشار إلى أن مارسيل بحوثاً تتناول العلوم الطبيعية عند العرب وعلق على بعض المؤلفات العربية في هذا المضمار مثل كتاب الفلاحة لابن العوام . وهذا الكتاب ظهر في ثلاثة أجزاء ( ترجمته الجمعية الإمبراطورية الزراعية في باريس ) وذكر أن مارسيل نشر في المجلة الآسيوية بحوثاً متنوعة منها ما يتصل بطبيعة فلسطين والبحر الميت ونهر العاصي ... إلخ .

وهن جهوده في مجال المطبعة انظر مراجع هراستنا :

حول جريدة التنبيه وقضية نشأة الصحافة في العالم العربي .

( الكاتب - مايو ، يونيو ١٩٧٨ ) .

وكذلك ما نشرناه تحت عنوان :

مراسلات متبادلة بين الشريف خلب وبين نابليون . ص ٧٣ -

١٠٠

( الدارة ، إبريل ١٩٨١ ) .

(١٠) أشار مارسيل في الحكايات ( ج ٣ ص ٤٧٤ - ٤٧٦ ) ، في الملاحظات

الإضافية ، إلى فن القامة عند المماليك والحريري ثم بين أن من خصائص مقامات الشيخ المهدي أن الراوي مجنون ، وكذلك الجمهور الذي يستمع إليه ، وتحدث بعد ذلك عن ظهور كتاب للأديب الفرنسي - شارل نوديه Charles Nodier . والكتاب الفرنسي - الذي يشابه وإطار الحكايات السابقة - متأخر بخمسين عاماً عن كتاب الشيخ المهدي ، الذي انتهى من تأليفه في ١١ من شعبان سنة ١١٩٧ هـ ( ١٢ من يوليو ١٧٨٢ ) . وللمزيد من التفصيلات حول أدب القصر وأصول ألف ليلة والمقامات يراجع :

« تاريخ الأدب العربي » لبروكليان ، ج ٣ ص ١٠٣ وما بعدها ، وج ٦

ص ١٥٩ وما بعدها ، وكتاب سهر القليوبي عن ألف ليلة وليلة ،

وقراءة محمد عبد الحليم عن « أنطوان جالان » .

(١١) انظر عن أطروحة محمد عبد الحليم :

Antoine Galland, Sa vie et son Oeuvre, (Paris, 1964).

والمراجع الوفيحة المذكورة ( من ص ٤٧٦ - ٥٢٠ ) .

ودارج سهر القليوبي : ألف ليلة وليلة ، ص ١٨ وما بعدها .

(١٢) تقول عبارة مارسيل إنه استنبط أن الشيخ المهدي هو صاحب العمل ،

« مع أنه لم يكف قط عن الابتسام وهو يؤكد لي زعماً منافياً » .

« Quoi qu'il ne manquât jamais de sourire en m'affirmant l'assertion contraire » .

ولكن هذا في ظننا لا يكفي للنجم بأن الشيخ المهدي هو صاحب هذه الحكايات . كذلك يقول لنا إن النسخة بخط الشيخ المهدي ، لكن الترجمة التي يقدمها لنبأه المخطوطة لا تتضمن هذه النقطة :

Et le paure devant Dieu qu'il a redigée et écrite de sa propre main, l'a terminée dans la onzième soirée du mois bœni de Chaaban de l'an 1197 de l'hégire du prophète, sur qui le salut et la bénédiction»

« وكتبها الفقير إلى الله تعالى بيده ، وانتهى منها في الليلة الحادية عشرة من

شهر شعبان المبارك من سنة ١١٩٧ من هجرة النبي صلى الله عليه وسلم » .

(١٣) إتيان - مارك كاتريمير ( ١٧٥٢ - ١٨٥٢ ) .

أحد كبار المستشرقين الفرنسيين ، وكان أسقفاً بالكوليج دي فرانس

ومدرسة اللغات الشرقية ، وانتخب عضواً بالمجمع اللغوي الفرنسي

( ١٨١٥ ) ، ورأس تحرير المجلة الآسيوية . ومن آثاره نشر تفرم

البلدان ومقدمة ابن خلدون .....

( انظر عنه : المستشرقون ج ١ ص ١٨٤ ) .

ونسجل هنا أنه كان حياً حين نشر مارسيل حكايات الشيخ المهدي

لهل من الممكن تصور أن مارسيل - وهو العام الكبير - يكتف على لارقه

وعلى كاتريمير كذلك حين يزعم أن هذا الأخير اطلع على المخطوط

الأصل ؟ إن هذا التساؤل يتناقض والتجربة التي رجحناها في نهاية

البحث ، ولكن الأمانة العلمية تقتضي منا أن نسجله على كل حال .

محمّد

(مرد: الوفايع ۹۹۰۹)

﴿بَرِّئَ الرَّحْمِيَّةُ بِرِيشَةِ تَصَدَّقَ كُلُّ يَوْمٍ مَعَ عَدَاوِمِ الْجَمْعَةِ﴾

محرقة من الوثائق المصرية



١٠٥٩ مصر الجديدة

١٢٠ جهات التطور في العالم العربي من الطبيعة

١٩٠١ جهات البريك

الفتح المصير

«اما کنیسیا»

في مصر المروسة أجدا لندي المشي وعهداً قسدياً خليفة

وہمداقندی حلی الطرایشی بالوسک

ل.الاسكندرية: الطراحي صيب الطرنوني

الهيئة العامة للغذاء والدواء

٨ على كل سطر وضع في العينة الأولى من الأرقامتين

أولاً ما رأينا أن هناك أربع بطون

استبداد سے من کل عطلوں کی مرہائی ان پیل

أربعة لم يوافق الإجراء المقرر

• على كل من المصنفين التمسك بالحقائق

٣٠٠

١٢٠

فإذا بلغ عدد المخطوطات التي كانت في حوزة المكتبة...

هذا القول من رفقها بقرآنه من الله  
 في الدنيا والآخرة

طبعت جامعة الاشغال الجليلية يوم الأربعاء ١٤ جمادى الثانية سنة ثمانمائة والاربع مائة في دار الكتب الملكية بمصر

انه يطبع منه في مطابعتنا الاندلسية من ثروته بعض كتب  
في الطبيعية والكيمياء والطب والرياضة وغير حصص العبارات  
والكتب الموجودة عنده عند البعض من الناس كلها اما بالنسخ  
واما بالطبع الاجنبى ولا تشترى الا بالدين الجسيم

ومنها الكتب الادبية وهي ما يبحث فيها عن تنوير الافكار  
وتحذير الاخلاق ومن هذا القبيل كتب التاريخ وكتب  
الاخلاق العقلية وكتب الرومانيات (هي الخترة المقتصد جليل  
كتليم الادب وبيان احوال الامم والحث على الفضائل والتنفير  
من الرذائل) ككتاب كلية ودمنه ومعاكسة الخلق والمرزبان  
والتليان والقصة التي ترجم في جريدة الاهرام وغيره من بقية  
المؤلفات وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ويكثر في  
أيتام وطننا وسود البارعين فيه المستغلين بدراسته العاكفين  
على مطالعته

ومنها كتب الاكاذيب الصرفة وهي ما يذ كر فيها تاريخ اقوام على غير الواقع وتكون بعبارة مضنية مخجلة بتوازين اللغة ومن

نقسم المرافقات المتداولة في أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت أرباح المبالغين سواء كانت هذه الأرباح طرزية أو مكتسبة من طوارئ الترتيبه وعوارضها وهذه الأقسام كما اختلفت في التسميات كذلك اختلفت في الشهرة والظواهر وكثرة التداول بين أيدي الكثير من الناس وفي منتهيات المستغلين بمطالعها ومخالفيهم المخرصة والعمومية

فلم الكتب النفاية الدينية وهي ما بين فيها مسائل الدين سواء كانت من الأصول كعلم الكلام أو الفروع كالعبادات والمعاملات ومن هذا القبيل كتب التفسير والحديث وكتب الاخلاق المأخوذة من فروع الدين ككتاب الاحياء طلبة الاعلام الفزائي وهذا القسم نرى من المستغلين به في بلادنا عددا كبيرا من غيرهم الا فاضل والامام وكثرت فيهم المؤلفات وانتشرت بالنسخ والطبع

## فوقالب الجهات

ومنها الكتب العقابية الحكيمية وهي ما يبحث فيها عن الحقائق الوجودية وأحوالها ولوانها على تسد الطاقة البشرية وهذا القسم نادر الوجود بل لا بدنا والمستغلون بكتبه أقل من القليل بل

هذا النبيل ~~مكتب~~ أبو زيد وعنه عيسى وإبراهيم بن حسن  
والظاهر يبرهن والمتغولون بهذا القسم أكثر من الكثير وقد  
طبعت كتبه عدة المئات مرات ونفق سوفها ولم يكن بين الطبعة  
والطبعة إلا من قليل

ومنها كتب الطرافات وهي فارة تجمعت عن نسبة بعض الكائنات  
إلى الأنواع الثمينة المعروفة بالعقبات وتارة تتكلم في ارتباط  
الحوادث الجوية والآثار الكونية ببعض الأسباب التي لا مناسبة  
بينها وبين ما رويها فاشتهر تارة تثبت ما لا يقبله العقل ولا يطابق  
على قواعد الشرح الشريف ومن هذا النبيل ما يعرف عند  
الناس بعلم الرمحاني ولم يكتبها (الكاتب) وكتب الوفق وكتب  
الحرف والزاجات وذلك كتاب أبو منصور والكواكب السيارة  
وهمس المعارف أنكبى والصغرى وكتاب الحرف المنسوب للكيم  
هرمس والبرهانية وشرحها والخلاوتية وشرحها والجلالاتية  
وشرحها وروحة السياسة ودعوة التمر بشرحها وكتب المنازل  
واستحضار الخادم والرسائل التي يذكر فيها أمر الكتابة بالهبة  
والقبض وعقد الرجل عن الجماع وأرسال الهوائف والتسليط  
بالرجم على البيرت وغير ذلك مما لا يحصى القلم وهذا القسم  
قد اشتغل به في ديوانا كثير من الناس وبيع منهم الدجالون والمغالون  
وطبع من كتبه ضد ما يضرح عن حسد الحصر بالقلم واللسان  
وإذا فهمت هذه المقدمات فنقول قد كانت جميع هذه الكتب  
بأصنافها تطبع في مطابع المروسة بدون استئذان ولا تفيد ثم  
من عهد قريب (على عهد وزارتنا الحاضرة) صدرت الأوامر بأن  
لا يطبع كتاب في إحدى المطابع إلا بعد الحصول على رخصة تميز  
الطبع ويحرر في أثناء ذلك على طبع ما يحل بالديانة أو السجاسة ليس  
الأركان بصريح بطبع غير ذلك من أصناف القديين الأخبرين  
(وما كتب إلا كاذب الصرفة وكتب الطرافات) على أنهم اليسا  
مما يحل بالدين ولأنه لا يتصور النبيل أن ذلك كفر بطبع الكتب  
في هذين القسمين حتى لا يفسد رعايا القطر واشتغل  
بإلغائها كبر من الإلغاف فاشتهر ما عالت نفسه إلى المداخلة  
في ~~مكتب~~ كتب تجميعها هذا في هذه الكتب الكاذبة

أو الخرافة فيجهل نفسه في قراءتهم فيشيب وهي بين يديه ويعت  
وهو معتقد لما فيه من الأساليب ولجم من ذلك النغماس الغالب  
في نظم البهالات وانحطاطهم عن درجيات الكمالات وهذا من أضرب  
المؤثرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر المحبة والاختراشات  
ولهذا فإن الحكومة السنية قد وجهت عنايتها إلى تطهير البلاد  
من هذه الأمراض المعدية السريعة الانتقال فصدت أوامر  
نظارة الداخلية الجليلة بالجر على طبع الكتب المضرة بالعقول  
الخلية بالأدب وهي ~~مكتب~~ القسرين الأخيرين فمن الآن  
وما بعد لا يرخص لأية مطبعة أن تطبع من هذا الكتب شيئا  
ومن يتعد ذلك يجاز بأشد الجزاء وستؤخذ الاحتياطات اللازمة  
لمنع الاختلاس في هذا الشأن فعلى الذين يميلون إلى مطالعة مثل  
هذه الكتب لتسليط النفس وترويح خاطر أن يستعينوا بغيرها  
من الكتب المفيدة الصالحة فمن كانت رغبته مقبولة إلى كتب  
أبو زيد وما معها من الكتب كمنه عيسى وغيرها أن يستبدلها  
بكتب التاريخ الصحيحة كآرخ المسعودي وتاريخ الطبري أو تاريخ  
الجليل لمضرة دفاعه بين وتاريخ الكامل لابن الأثير وتاريخ  
الدولة العلية وكتب القصص الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية  
كقصة التاليف والقصة المترجمة في أعداد الأهرام والقصة التي  
طبع في مطبعة العصر الجديد وهي المعنونة بالانتقام وغيره مما من  
بقية الروايات العربية الأصل كتاب كليله ودمنه وما ماثلها  
من الكتب التي جعلت على أسنة الطيور والحيوانات وهي من  
كانت فيه بقية من كتب الطرافات المعبر عنها بالرياحاني  
أو غيرهما من كتب الوفق والتجميع أن يقطع عنها ويشغل نفسه  
بما يرى منه الفائدة والأفاى فائدة عادت إلى من صرف نفوقه وأباد  
بصره وأراق ما وسوسه في طلب الكيما الكاذبة وهو لم ينظر منها  
ما يجعله عرضا لهذه المماريف وتلك المشتات وأي عائدة رجعت  
على من حفظ العزائم وأجهل نفسه في حفظ أسماء الشياطين  
وأقرب عقله وبدنه في الخلوة لاستخدام العقاريث إن لم نزل كل  
ذلك من فائدة ولا عائدة بل رأينا أن المشتغلين بذلك كله يجهلون  
من الدجالين ويعسدون مع המתألمين وإن العاقل لا يرضى لنفسه أن



يشار اليه بأنه من إحدى هاتين الطائفتين اللتين صب عليهما المقت  
ولحقهما غضب الله والملائكة والناس أجمعين وحينئذ نفخ  
الواجب على كل عاقل أن يترك كل هذه الكتب الخرافية ويتباعد  
منها على قدر الامكان وان يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقة  
ككتب الديانة المطهرة وكتب الآداب والفضائل وتهذيب  
الاخلاق وكتب التواريخ المحيصة وكتب التعاليم الحقيقية فانها  
انفع للنفس ويرى المشتغل بها فائدتها في أقرب زمن على أسهل  
وجه بدون أن يلحقه جرم من مائة من تلك المشتقات ولأن ينسحب  
الى اضاءة الاموال فيمالا يصب

وفي خلق ان كل هذا مما يقع عند اخواننا الوطنيين مواقع القبول  
والاستحسان فان كل واحد منهم يذهب الى ما ذهبنا اليه ويرى  
مارا ينامونه ودالي هذا الموضوع مرة ثانية ان دعيت الحال  
ثم نأق على ما جرت به عادة الكثير في اعتقاد الخرافات ونبيين تأثيرها  
في النفوس ودرجاتها عند أهل المدن والارياف ونفصل الاصناف  
المتعارفة منها عند العامة وياخذها ذكر كل ما يتعلق بهذا الموضوع  
في أعداد صحيفتنا على الاطراف ان شاء الله

العدد ٥٨٧

صدورها في يوم الاثنين من كل اسبوع

السنه الحادية عشر



### عن فرائد الفنون

- ١٢ مروت ولينار هت سنة واحدة فرك
  - ٠٨ هت سنة اشهر
  - ١٥ سنة سائر الخالك المروية مع احمق المربد
  - ٠٩ هت سنة اشهر
  - ١٨ سنة جميع الهلات الساتر مع احمق المربد
  - ١١ هت سنة اشهر
  - ٠٦ في الطار المندع احمق المربد سنة اشهر روية
- يكن المحصول على فرائد الفنون سنة الاماكن التي ليس بها وكلا. بأرسال حواله الى مديرها او بأرسال طوابع موصلة على قدر الاشتراك

ان فرائد الفنون تنشر مرة في الاسبوع من ارادها فليطلبها من مطبعة جمعية الفنون في بيروت المكتبة في سوق الصا. انظر الى خريطة باب الدركاء وفي التمهيد من الفنون مائة. ذكر اسمهم في آخر الصفحة هذا من غير ان يخطئ

فكرة الاشتراك تدفع سنًا

لن كل سنة من فرائد الفنون فريش ونصف

الطابع التي ترسل الى ادارة الفرائد بتفني ان تكون خالصة احره العرب ولا يصير ارجاع الرمال لاصحابها سواء طبع او لم يطبع

ان هذه الصحيفة تمجدي على حوادث سياسية ومجارية ولون

المداين في ٢٨ و ١٦ حزيران سنة ١٨٨٦

بيروت يوم الاثنين في ٢٨ رجب سنة ١٣٠٣

فاشبه على الدين الحمدي في قرونه الاولى حتى عرف ذلك في عهد الصحابة رضي الله عنهم بل عهد الكذب على النبي صلى الله عليه وسلم في حياته حتى خطب في الناس قائلا انها الناس قد كانت على الكذابة الا من كذب على متعمدا فليتبوأ منعك من النار ان كما قال

الا ان هموم البلوى بالكاذب حق على الناس بلائ. في دولة الامويين فكثير الناقلون وقل الصادقون وامتنع كثير من اجلة الصحابة عن الحديث الا لمن يفتون بحفظه خوفا من العريف فيما يوحدهم حتى مثل عبدالله ابن عباس رضي الله عنه لم يات حديث فقال لكثرة الحديث وروى عنه الامام مسلم في مقدمة صحيحه انه قال ما رأيت اهل الخبر في شيء اكذب منهم في الحديث ثم اتسع شر الافتراء وتفاقم خطب الاختلاق وامتد بامتداد الزمان الى ان بهض ائمة الدين من الحديث والعلماء العاملين ووضعوا للحديث اصولا وشروطا في صحة الرواية شروطا وبهنا درجات الرواة واصنافهم ومن يوثق به ومن لا يوثق به منهم وصار ذلك فقا من ام الفنون معهم من الاسناد وأتبعوه بن آخر سمع من مصطلح الحديث فامتاز بذلك الصحيح من الفاسد وامتاز الحق من الباطل

كتب المغازي وأحاديث النصارين  
سألني سائل عن الرأي في ما يوجد بأيدي الناس من كتب الغزوات الاسلامية واخبار الفتوح الاولى وما حثت به تلك الكتب من اقوال واعمال تنسب الى النبي صلى الله عليه وسلم وإلى كبار اصحابه رضي الله عنهم وهل يصح الاعتماد على شيء منها ثم خص في السؤال كتاب الشيخ الوافدي الموضوع في فتوح الشام وذكر لي ان بعضا من معرودة هذه الايام المعتدين على مقام التصنيف قد جعلوا هذا الكتاب حجة نفلهم ومثابة يرجعون اليها في روايتهم ليتخذوا منه حجة على ما يروون جولة من نشوبه سيرة المسلمين الاولين وليسلكوا منه سبيلا الى اذاعة الخالب ونشر المعاييب وأن بعضا آخر من ضعفة العقول من المسلمين ظنوا هذا الكتاب من أنفس ما ذكره الاولون للآخرين وأنه جدير ان يحرز به مخزائن الكتب السياسية وحقائق ان يتفلى من اللغة العربية الى غيرها من اللغات فاجبت السائل بمجواب احببت لو ينشر على ظن أن تكون فيه ذكرى لمن يتذكر

لم يزر الاسلام باعظم ما ابتدعه المنتهون اليه وما احدثه الغلاة من المنتريات عليه فذلك مما جلب الفساد على عقول المسلمين واساء ظنون غيرهم فيما بني عليه الدين وقد فشلت للكذب

وعرفت الكتب الموثوق بها من غيرها وثبت علم ذلك عند كل ذي المام بالدانة الإسلامية

وقد روي عن الامام مالك رضي الله عنه انه كان قد كتب كتابه الموطأ حاولها اربعة عشر الف حديث عن النبي صلى الله عليه وسلم فلما سمع حديث قد كثرت على الكتابه فطابقوا بين كلامي والقرآن فان وافقه والا فاطرحوه عاد الى تحرير كتابه فلم يثبت له من الاربعة عشر الفا اكثر من الف ومن راجع مقدمة الامام مسلم علم ما لحقه من التعب والعناء في تصنيف صحيحه واطلع على ما ادخله الدخلاء في الدين وليس منه في شيء

لم ينجح على اهل النظر في التاريخ أن الدين الاسلامي هني أبصار العالم بلامع القوة وعلا روس الام سلطان السلطنة وفاس في الناس فبضان السجود المتحدرة ولاحت لم فيه رغبات ومفلس لم منه مرهبات وقامت لاولي الابواب على آيات بهدات فكان الداخلون في الدين على هذه الاقسام قوم اعتقدوا به اذعاناً بحجته واستضاءه بنوره واولئك الصادقون وقوم من ملأ مختلفه اتخلوا لقبه واتسموا بسبته اما لرغبة في مغانه او لرهبة من سطوات اهله او لتعزز بالانتساب اليه فتدثروا بدثاره لكنهم لم يستفعلوا بشعاره . ليسوا الاسلام على ظواهر احوالهم الا انه لم يسر أعشار قلوبهم فهم كانوا على ادبائهم في بواطنهم وبضارحون المسلمين في ظواهرهم وقد قال الله في قوم من اشيائهم قالت الاعراب آتينا فل لم نؤمنوا ولكن قولوا اسلمنا ولما بدخل الايمان في قلوبكم

فمن هؤلاء من كان يبالغ في الرياء حتى يظن الناس انه من الانبياء فاذا احس من قوم ثقة بقوله اخذ بروي لم احاديث دينه الا انهم مستنداً لها الى النبي صلى الله عليه وسلم او بعض اصحابه ولهذا يرى جميع الاسرائيليات وما حوته شروح التوراة قد نقلت الى الكتب الإسلامية على انه احاديث نبوية الا ان ائمة الدين هرفوا ذلك فنصوا على عدم صحتها ونهبوا عن النظر فيها . ومنهم من تعد وضع الاحاديث التي لو رخصت معانيها في العقول ففسدت الاخلاق وحملت على التهاون بالاعمال الشرعية وفترت الهمم عن الانتصار للحق كالا احاديث الدالة على انقضاء عمر الاسلام ( والعياد بالله ) او المقلعة في حق الله مع الانحراف عن شرعه او الحاملة على التسليم للقدر بترك العمل فيما يصلح الدين والدنيا . كل ذلك يصفه الواضعون قصد الافساد المسلمين ونحويلهم عن اصول دينهم ليغفل نظهم ويضعف حولهم

ومن الكاذبين قوم ظنوا ان التزبد في الاخبار والاكتثار من القول يرفع من شأن الدين فهذروا بما شاءوا يبتفون بذلك الاجر والثواب ولن ينالهم الا الورر والعقاب وم الدين قال فيهم ابن عباس ما رايت اهل الخبر في شيء اكذب منهم في الحديث ويريد باهل الخبر اركلت الذين يطيلون سبالم ويوسعون سربالم ويطأطفون روسهم ويختفون من اصولهم ويفدون ويروحون الى المساجد باشيائهم وم ابعث الناس عنها بارطاحهم بمركوت بالذكر شفاهم ويختفون بها في الحركة سبهم ولكنهم كما قال امير المؤمنين علي ابن ابي طالب . متفادون لحيلة الحق لا بصيرة لم في احسانه يتندح الفك في قلوبهم لاول عارض من شبهة . جعلوا الدين من افعال البصيرة ومغالق العقل فهم أحرار مرحومون يستوثون ويحسبون انهم يحسبون هؤلاء قد جعلوا لم الظلم هدلا والغدر فضلا فيرون ان نسبة ما يظنون الى اصحاب النبي ما يريد في فضلم ويحلي من النفوس منزلمهم فيسمع فيهم ما قيل عدو عاقل يخبر من هب جاهل ومن هؤلاء وضاع كتب المغاري والفتوح وما شاكلها

اما الشيخ الواقدي فكان من علماء الدولة العباسية ولاء المأمون القضاء في عسكر المهدي وكان تولى القضاء في شرقي بغداد قال ابن خلكان وضعوه في الحديث وتكلموا فيه اه أي عدوه ضيف الرواية ليس من اهل الثقة ولهذا نص الامام الرطبي من علماء الشافعية على انه لا يوهج بروايته في المغاري فان كان هذا الكتاب المطبوع الموجود في ايدي الناس من تصنيفه فهذه منزله من الضعف عند علماء المسلمين على أي لو حكمت بانه مكذوب عليه مخترع النسبة اليه لم أكن مخطئاً

وذلك لان الواقدي كان من اهل المائة الثانية بعد الهجرة وكان من العلم بحيث يعرفه مثل المأمون بن هارون الرشيد وبواصله وبكاتبه وصاحب هذه المنزلة في تلك القرون اذا نطق في العربية فانما ينطق بلحنها وقد كانت اللغة لتلك الاجيال على المعهود فيها من متانة التأليف وجراثة اللفظ وبناء التعبير والناظر في كتاب الواقدي يتكشف له باول النظر أن همارته من صناعات المتأخرين في اساليبها وما ينقل فيها من كلام الصحابة مثل خالد بن الوليد واني عبيدة وغورم رضي الله عنهم لا ينطبق على مذاهم في النطق . بل كلما دقق المطالع في احناء قوله يجد اسلوبه من اساليب النصاصين في الدمار المصرية من ابهاء المائة

الثامنة والتاسعة ولا يرى عليه لهجة المدينين ولا العراقيين والرجل  
كان مديني المنبت عراقي المقام ولولا خوف التطويل لأثبت بكثير  
من عباراته ويثبت وجه المخالفة بينها وبين منافع أبناء القرون  
الاولى في التعبير على ان ذلك لا يحتاج الى البيان عند العارفين  
باطوار اللغة العربية

فهذا الكتاب لا نصح الثقة به اما لانه مكتوب النسخة على  
الواقدي وهو الاظهر واما لضعف الواقدي نفسه في رواية المخاري  
كما صرح به العلماء فلا تقوم به حجة للمختلطين ولا يصلح ذخرا  
للساسيين ومثل هذا الكتاب كتب كثيرة كتفصص الانبياء  
المسوبة لابي منصور الثعالي وكثير من الكتب المتعلقة باحوال  
الآخرة او بدء العالم او بعض حقائق المخلوقات المنسوبة الى الشيخ

المسبوط وقصص روايات تنسب الى كتب الاحبار او الاصمعي  
ومن شاكلتها من عرفوا بالرواية فأولع الناس بالنسبة اليهم من  
غير تفرق بين صحيح وباطل لجميع ذلك مما لا اعتداد به عند  
العلماء ولا ثقة بما يندرج فيه والعمد في الفل التارخيني كتب  
الحديث الصحيح البخاري ومسلم وغيرهما من الصحاح وبتلوها كتب  
المحققين من المؤرخين كابن الاثير والمحمدي وابن خلدون وابي  
الندا وامنالم وعلى اى حال فلا يستغنى مطالع التاريخ عن قوة  
حكمة يوز بها بين ما ينطبق على الواقع وما ينهونه هذا ما اردنا  
اليوم اجماله فان دعا الى التفصيل ناع حدنا اليه والله الموفق  
للصواب

هو م - ع

## جدوى الشعر وجدوى النقد

(١٩٣٣)

## دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا - الجزء الثان

تأليف: ت. س. إليوت

استاذ كرسى (تشارلز إليوت نورتون)

للشعر بجامعة هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣

ترجمة: ماهر شفيق فريد

عصر درايدن

(٢ ديسمبر ١٩٣٢)

كنت معنياً ، في محاضرات السابقة ، بالمعل النقدي الإليزابيثي وهو يعبر عن ذاته قبل أن يكتب القسم الأكبر من الأدب العظيم لذلك العصر . وبين أبنائه ودرايدن يقع عقل نقدي واحد عظيم هو عقل شاعر عظيم يلوح أن كتاباته النقدية تنتمي إلى نهاية هذه الحقبة محدداً . ولو كنت قد علمت آراء بن جونسون باحترام كامل ، لأدنت نفسي إذ أحدث أو أكتب أساساً . ذلك بأنه يقول صراحة : إن الحكم على الشعراء هو هبة الشعراء وحدهم ؛ ولست أرى كل الشعراء بل أفضلهم . ومع ذلك فعل الرغم من أن لست شاعراً جيداً بما يكفي لأن يؤهلني للحكم على بن جونسون ، فقد حاولت حقاً أن أفعل ذلك ؛ ولا أستطيع الآن أن أزيد الأمر سوءاً . فبين سيدن وكامبيون في الجزء الأخير من القرن السادس عشر وبين جونسون وهو يكتب قرب نهاية حياته ، تقع أعظم حقبة في تاريخ الشعر الإنجليزي ؛ وإن نضج الذهن الإنجليزي في هذه الحقبة لتشهد به قراءة رسائل سيدن ومعاصريه ، ثم « اكتشافات » بن جونسون . لقد سمي « الاكتشافات » « أخشاباً » أيضاً ؛ وإياها لاخشب فيها الكثير من الفروسة التحتية والأخشاب الميتة ، ولكن فيها أيضاً أشجاراً حية . ولا يعدو بن جونسون ، في بعض المواقع ، أن يعبر بأسلوب أرشد عن الأقوال المتداولة نفسها . ( إنه يقول ) عن الشعر :

« إن دراسته ( إذا صدقنا أرسطو ) تقدم للإنسانية قاعدة معينة ، ونموزجاً للعيش على نحو حسن وفي سعادة ، وتوجهنا إلى كل الوظائف المتمدينة في المجتمع . وإذا صدقنا « تل » فإنه يغذي ويرشد شبابنا ، ويهيج شهواتنا ، ويزين أحقادنا ، ويرينا في

عثار حفظنا ، ويسلينا في البيت ، ويصاحبنا في الخارج ، ويسافر معنا ، ويراقب ، ويقسم أوقات جدنا وفوتنا ، ويشارك في ملامينا الرفيعة وتلهياتنا ، بقدر ما غاله أحكم الناس وأعلمهم السيد المطلق على الأدب ، وأقربها إلى الفضيلة .

إن هذه القائمة جزأها الشعر ، وإرشاداتها الشرطية إلى أرسطو وتل ، تتميز بفرد جميل قريب من مونتيني ، وليست أكثر إقناعاً من منشور دوري عن أدوية مرخص بها . وإياها لتسم ببعض الإيجاز الفيل الذي نجده لدى فرانسيس بيكون . فبعد المزاج الحديثة التي يمكن استخلاصها من الشعر ، نجد التأكيد القائل بأن الشعر يمنع المتعة أو ، كما يقول ، يقودنا بيد الفعل ، وذلك بهجة فائقة ، وعذوبة لا تصدق . إن القضايا المتضمنة هنا هي ، كما قلت قرب نهاية محاضرات الأخيرة ، من تلك القضايا الأساسية في النقد ؛ وقد صاغها بن جونسون بأسلوب أنضج من أساليب النقاد الذين كانوا يكتبون في شبابه ، ولكنه لم يقدم بالبحث . إن سلطة الأقدمين وموافقة مخبرائنا كافيتان . وإيها الأخرى أن بن جونسون في نقده - ولا أرى هنا نقده للكتاب الأفراد قدر ما أرى نصيحته لممارس الكتابة - قد حقق التقدم . إنه يتطلب في الشاعر أولاً « جودة الفطنة الطبيعية » ؛ و « إلى جانب هذا الكمال في طبيعة شاعرنا ، نطلب ممارسة لتلك الأجزاء ، وممارسة كثيرة » . أما مطلبه الثالث من الشاعر فيهيجهن بوجه خاص : « إن المطلب الثالث في شاعرنا ، أو صانعنا ، هو المحاكاة ؛ أعني أن يتمكن من تحويل مواد أو ثروات شاعر آخر إلى استخدامه الخاص » . وعندما نأتي إلى قطعة تبدأ بـ « عند الكتابة ينبغي أن يراعى الابتكار والعرف

للمعنى *donnée* الأصل - وإن لا أثر إلا أطلق حل ما يعثر عليه الابتكار اسم «الفكرة». كذلك ينفى التوهم، فيها اعتقد، التوحيد الواحى والمتعمد لعدة ابتكارات في القصيدة الواحدة؛ وهو ما يدعوه درايدن «تنوع تلك الفكرة واشتقاقها أو صياغتها». إن «التنوع» و «الصياغة» واضحا فيها أظن، أما الاشتقاق فأصعب. واعتقد أن التعريف ٣ ب في الـ «م.أ.ج.» والمعجم الإنجليزي الجليلي «يدنو منه»: «أن يمد من طريق فروع أو تعديلات». إن التوهم نشاط للخيال أكثر منه للذهن، ولكنه جزئيا - بالضرورة - نشاط عقل، قدر ما هو «صياغة للفكر كما يصوره الحكم على النحو الأمثل». ولا يضر درايدن، بالضرورة، فيها اعتقد أن «ثالث توفيق» للخيال الشعري وهو «طريقة الإلقاء» فعل ثالث؛ أعني أن فعل العثور على الكلمات المثل، و «إلباس» الفكر «وتحليته» لا يبدآن إلا بعد اكتمال عمل الخيال. وفي التوهم يلوح لي أن العثور على الكلمات قد بدأ حقا، بمعنى أن التوهم لفظي جزئيا، ومع ذلك فإن عمل الإلقاء - «الإلباس والتحلية في كلمات ملائمة، ذات دلالة، ورائية» - هو آخر عمل يكتمل. لاحظ أن كلمة «رائية» هنا تعني ما يحتمل أن ندعوه، على النحو التقريبي نفسه، «موسيقية»؛ أي العثور على الكلمات، وترتيب الكلمات المعبرة عن الحالة النفسية الكامنة؛ وهو ما ينتمى إلى الابتكار.

(إن بيت شكسبير العظيم في مسرحية الملك لير:

قط ، قط ، قط ، قط ، قط

لغى مثل رثون بيت بو، الذي كان أرنست دوسون معجبا به: القيثارة، والبفسجة، والكرمة.)

إننا معرضون، فيها أظن، لأن نبخس تحليلات درايدن النقدية حفيها بافتراضنا أنها لا تنطبق إلا على نوع الشعر الذي كتبه هو نفسه؛ وبهذا يفوتنا معناه، كما في استخدامه لكلمة «الابتكار». وحتى إذا لاح لنا شعر درايدن من طراز خاص أو - كما لاح لكثيرين - من طراز لا شاعري على نحو فريد، فإنه لا حاجة بنا إلى أن ننتهي إلى أن عقله كان يعمل على نحو مختلف تماما عن سائر الشعراء في حقب أخرى. وإنه لينبئ علينا أن نذكر ذوقه الشامل والقلدر على التمييز في الشعر.

ولا حاجة لي - فيها أظن - إلى أن أورد هنا مرة أخرى تلك القطعة من كولردج، التي أوردتها بوصفها مقابلة لقطعة درايدن، حيث إلى لا أنوي أن أخصصها على مثل هذا النحو الضيق؛ وستكونون قد لاحظتم حسه الأشد تطورا بتاريخ الكلمات. ولست على يقين من أن تحليل كولردج مُرضٍ كتحليل درايدن؛ فالترفة أبسط من اللازم. وإن جلته الأخيرة: «إن للتلون ذهنا تخيليا بدرجة عالية، ولكولي ذهن توهمي بدرجة عالية»، ينبغي أن تكون كافية لإثارة الشك؛ فهي تمثل مجرى من التفاسير يلوح مغريا. فانت تؤكد تفرقة، وتختار كاتبين يمثلانها، بما يرضيك،

الجاري، فقد يكون لنا، إذا كنا قد قرأنا بعض نقاد تالين، أن نتظر أكثر عما نحصل عليه. ذلك بأنه حل قدر فهمي لبن جونسون، فإنه لا يعنى أكثر من أنك قبل أن تشرع في الكتابة، ينبغي أن يكون لديك ما تكتب عنه؛ وهي حقيقة جلية، كثيرا ما يتجاهلها من يحاولون أن يتعلموا الكتابة، وبعض من يحاولون أن يعلموا الكتابة. بيد أننا عندما نقارن مثل هذه القطع من بن جونسون بالقطعة التي أوردتها من درايدن في محاضرات الأولى، نشعر أننا نلتقي في درايدن للمرة الأولى برجل يتحدث إلينا. إنها مأخوذة من مقالة نقدية كتبها درايدن قبل أن يكتشف حقيقة كيف يكتب الشعر، ولكنها شيء بالغ الاختلاف عن أن يكون توسلا إلى الأقدمين؛ فهي، في الحق، تحليلية. وسأجروا على إيرادها مرة أخرى، بهدف فحصها فحصا أوثق:

«إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار، بمعناه الأمثل، أو العثور على الفكر. وثاني توفيق هو التوهم، أو تنوع ذلك الفكر أو اشتقاقه أو صياغته كما يصوره الحكم - على النحو الأمثل - للموضوع. وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء، أو فن إلباس ذلك الفكر وتحليته، كما يوجد ويتنوع، في كلمات ملائمة، ذات دلالة، ورائية. أما سرعة الخيال لتمثل في الابتكار؛ وأما الحسب لفي التوهم؛ وأما الدقة لفي التعبير».

إن «العثور على الفكر» لا يعنى العثور على كراس من الحكم الماثورة، أو البذرة مخلص لما نزع أن نصوغه شعرا، والعثور على «فكرة» يعنى فيها بعد «إلباسها وتحليتها»، وذلك إذا فسرنا الاستعارة تفسيراً أقرب إلى الحرفية، وإنما هو يرسل الشروع في أي قطعة من الكتابة التخيلية. وليس هذا بحثا عن موضوع يمارس «الخيال» عليه، عند العثور عليه، إذ إنه يجهل بنا أن نلاحظ أن «الابتكار» هو اللحظة الأولى في عملية لا يطلق درايدن اسم الخيال إلا على مجموعها، ولا يرسل وصف شكسبير للخيال في «حلم ليلة صيف»، ذلك الوصف للشهور والجدير بالإعجاب، ما هو أقل من مجموعها. ولا يلوح لي أن «الابتكار» بالمعنى الذي يستخدمه درايدن هنا قد غطاء «المعجم الإنجليزي الجديد» كما ينبغي؛ وهو الذي يورد هذه القطعة ذاتها تأييدا للتعريف التالي: «ابتكار موضوع أو فكرة أو طريقة للمعالجة، وذلك بإعمال العقل أو الخيال». إن كلمتي «العقل أو الخيال» تلوحان لي مهربا من السؤال: ذلك أنه إذا كان ثمة تفرقة واضحة بين الابتكار بإعمال العقل والابتكار بإعمال الخيال، فإننا نغدو بحاجة إلى تعريفين اثنين: وإذا لم يكن ثمة فرق بين الابتكار العقل والابتكار التخيل، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة كبير اختلاف بين الخيال والعقل، وبين أن درايدن إنما يتحدث صراحة عن الخيال لا العقل. أضف إلى ذلك أن كلمة «ابتكار» توحى بالوضع المتعمد (لناصر) من واقع المواد الموجودة، حل حين اعتقد أن «الابتكار» عند درايدن يشمل الانبثاق المفاجيء لبذرة قصيدة جديدة، ربما كان مجرد حالة شعورية. ومن المحقق أن «الابتكار» عنده اكتشاف *trouvaille*؛ وعمل التوهم التتميق الواحى

وتجاهل الأمثلة السلبية أو الحالات الصعبة . ولو كان كولردج قد كتب : « لقد كان لبشر ذهن تخيل بدرجة عالية » ، وكان لدون ذهن توهم بدرجة عالية » ، لما لاح تفوق الخيال المفترض على التوهم مقنعاً على هذا النحو المباشر . لم يكن كولي فقط ، وإنما كان كل الشعراء الميتافيزيقيين ذوى أذهان بالغة التوهم . ولو أنك أزلت التوهم ، ولم تترك إلا الخيال ، بالمعنى الذى يلوح به أن كولردج يستخدم هذين المصطلحين ، لما كان لديك شعر ميتافيزيقي . إن التفرقة بينهما هي بوضوح تفرقة في القيمة ، ومصطلح « التوهم » بصير ، في الواقع ، انتقاصاً ، لا ينطبق إلا على النظم البارحة الذى لا يميل إليه .

ويون درايدن وورفورد وكولردج نجد أن الذهن النقدي العظيم الوحيد هو ذهن جونسون . فبعد درايدن وقبل جونسون ، ثمة الكثير من النقد العادل ، ولكن ليس هناك ناقد عظيم . وتدف الأذهان العادية عن مستوى الأذهان العظيمة أشد اتساعاً ، على نحو موجه ، في تلك التدريبات المتواضعة للذهن ، التى تحتاج إلى حسن إدراك عام وإلى حساسية ، منها في إعطاء تلك الأذهان في الارتفاع إلى أهل سباحات العبقرية . وأديسون مثال جلي لهذا الافتقار المربك إلى الامتياز ، وإنه لمن أغراض العصر الذى أعلن عنه . إن الاختلاف بين مزاج القرن الثامن عشر ومزاج القرن السابع عشر اختلاف عميق ، فها هو ذا ، على سبيل المثال ، أديسون يتحدث عن الموضوع الذى استمعنا فيه إلى درايدن وكولودج ، موضوع الخيال :

« قليلة في اللغة الإنجليزية هي الكلمات التى تستخدم على نحو فضفاض وغير محصور ، كما تستخدم كلمتا التوهم والخيال . وعلى ذلك فقد بجلت أن من الضروري أن أثبت وأقرر فكرة هاتين الكلمتين ، حيث أنتوى استخدامهما في خطب خواطري التالية ، حتى يفهم القارئ ، على الوجه الصحيح ، كنه الموضوع الذى أتقدم للحديث عنه »<sup>(١)</sup> .

وربما كان من الخير أن أحذركم بقولي إن أديسون كاتب أشعر نحوه بشيء قريب جداً من النفور . ويلوح لي أنه حتى في هذه الكلمات القليلة يتبدى تباهاى الرجل وتعاطفه . وفي عصر نهاوت فيه الكنيسة إلى درجة من الفصح لم تصل إليها من قبل ولا من بعد ، كان أديسون واحداً من أشد الحل ملامة ، فقد كان يمتلك الفضائل المسيحية ، وكان يمتلكها كلها بالترتيب الخاطيء ، فقد كان التواضع هو آخر فضائله . ولقد يلوح من هذا الحديث عن « التوهم » و « الخيال » أن أديسون لم يقرأ قط — أو بالتأكيد لم يتدبر — ملاحظات درايدن حول هذا الموضوع . ولست أشعر — على أية حال — بأنى على يقين من أن هذا الربط بين التوهم والخيال ، من جانب أديسون ، لم يلفت نظر كولردج ويوجهه إلى عملية التفرقة بينهما . فعند درايدن كان « الخيال » هو عملية الإبداع الشعرى بأكملها ، التى كان التوهم عنصراً من عناصرها . إن أديسون يشرح في أن « ثبت ويقرر » في هذه المقالة فكرة هاتين الكلمتين ، ولكن لا أستطيع أن أبجد أى تثبيت أو تقرير لكلمة

« التوهم » في هذه المقالة أو المقالات التى تلتها عن الموضوع ، فهو مشغول تماماً بالخيال ، وفي المحل الأول ، بالخيال البصرى ، بالخيال البصرى لا غير ، بحسب تعريف السيد لوك له : وهذا دين يسارع إلى الإقرار به ، فهو يشهد شهادة جميلة بالحقائق العلمية التى أقرها لوك . ولكن وأسفاه ، فالفلسفة ليست علماً ، ولا النقد الأدبى كذلك ، وإنه خطأً أولى أن نعلن أننا قد اكتشفنا قوانين موضوعية لما لا نعدو أن نكون قد فرضناه من طريق تشريع خاص .

ومن الغريب أن نجد فكرة البهجة والإرشاد القديمتين ، اللتين كان القرن السادس عشر يدافع بها عن الشعر ، تبرزان مرة أخرى في صورة مميزة لعصر أديسون ، ولكن دون أى مزيد من العمق في المعنى . ويلاحظ أديسون أن :

« الرجل ذا الخيال المهذب ينعم بكثير من السرور التى لا يستطيع السوقة أن يتلقوها ، فهو قادر على أن يتحدث إلى صورة ، وأن يحد رفيقاً أنيساً في مثال . وهو يلتقى بتجده خفى في وصف من الأوصاف ، وكثيراً ما يحد في منظر الحقول والمروج من الرضاء أكثر مما يجده غيره في الامتلاك » .

إن مواضع توكيد القرن الثامن عشر كاشفة ، فبدلاً من رجل البلاط نجد رجل الخيال المهذب . وإلى لإخال أن أديسون هو ما يخلق بالإنسان أن يدعو رجلاً مهلباً ، أو قد يكون للمرء أن يقول : إنه ليس أكثر من رجل مهذب . إن فكرته المزيكة للخيال ، لأنه يمكنك من أن تستمتع بتمثال أو قطعة من الممتلكات ، دون أن يعين عليك أن تضع يدك في جيبيك لكى تدفع ثمنه ، لى فكرة بالغة التفريق بالتأكيد . وعلى الرغم من مذهب ، فإن رأيه بالغ السوء فيمن ليسوا متمدينين :

« ثمة بالتأكيد مجموعة بالغة القلة هي التى تعرف كيف تكون كسولة وبريئة ، أو لديها تذوق لأى مسرات ليست بالإجرامية » . وقد يكون لنا أن نصيف : قل ذلك لمن لا يجد حلاً .

إن فحص أديسون ، على وجه الخصوص ، يمكن أن يترك للسيد سيستبرى الذى نجد أن كتابه « تاريخ النقد » مبهج دائماً ، ونافع بعامة ، وصائب في أكثر الأحيان . ولم أذكر أديسون ، على أية حال ، لمجرد التهكم به ، فالشيء الشائق والملائم لملاحظته في أديسون ليس مجرد التدهور ، وهو تدهور في المجتمع ، وإنما هو تغير شائق . وفي السلسلة من المقالات نفسها عن الخيال يقول :

« قد يجعل بنا هنا أن نرى كيف يحدث أن عدة قراء يعرفون جميعاً اللغة نفسها ، ويعرفون معنى الكلمات التى يقرؤنها ، يكون لتدويعهم — برغم ذلك — مختلفاً ، للأوصاف نفسها » .

ولا ينجح أديسون في إرداف هذا السؤال البالغ الأهمية بأى إجابة بالغة الأهمية ، ولكنه موح بوصفه أول وهى بمشكلة التوصيل . وإن مناقشته لطبيعة الخيال بأكملها ، مهما تكن عميقة لأغراض النقد الأدبى ، لى محاولة بالغة التشويق لبلوغ علم جال عام . إن أى مسألة تنتهى إلى أن تكون موضوع فحص مفصل ، وجهد

أنه من الضروري أن يستمتع به المرء . وإن كان أكثر من عادل في موقفه من كوليتز ، لم يكن أكثر من قاص حل جراي . وإن لمقتنع بأنه ، هو نفسه ، كان متوقفاً عليها ، بوصفه شاعراً ، لا من حيث الحساسية ، ولا من حيث البراعة العروضية ، ولا من حيث ملاممة العبارة ، وإنما من حيث قدرته على السمو بالأخلاق ، وهي قدرة لا تقصر كثيراً عن بلوغ الجلال .

إن الكتابات التي من نوع سير الشعراء لجونسون ، ومقاتله من شكسبير ، لا تفقد شيئاً من دواها ، وذلك إذا أخذنا في حسابنا أن كل جيل ينبغي أن يقوم بتقويمه الخاص لشعراء الماضي في ضوء ما ينجزه معاصروه وأسلافه القريبون . لقد الشعر يتحرك بين حدين متطرفين ؛ إذ نجد من ناحية أن النقاد قد يشغل نفسه كثيراً بتضمنات القصيدة أو بعمل شاعر واحد - متضمناته المعنوية والاجتماعية والدينية وغير ذلك - إلى الحد الذي يغدو الشعر معه مجرد نص للحديث . وهذا هو اتجاه النقاد الأخلاقيين في القرن التاسع عشر ، الذي كان لاندور استثناء بارزاً منه . أو إذا أنت أمسكت بـ « الشعر » أكثر مما ينبغي ، ولم تتخذ موقفاً مما يقوله الشاعر ، تستنجع إلى أن تفرغه من كل دلالة . أضف إلى ذلك أن ثمة حداً فلسفياً لا يجعل بك أن تتعداه إلى أبعد مما ينبغي أو أكثر مما ينبغي ، إذا أردت أن تظل محظوظاً بوضعك ناقدًا ولم تكن حل استعداد لأن تلوح في صورة الفيلسوف أو المثاليين أو عالم الاجتماع أو عالم النفس بدلاً من الناقد . وجونسون ، من هذه النواحي ، نموذج للنزاهة النقدية ؛ فهو ، في نطاق حدوده ، واحد من أعظم النقاد ، وهو ناقد عظيم جزئياً لأنه يظل في نطاق حدوده . وأنت عندما تعرف ما هذه الحدود ، تعرف كذلك أين تقف . وإذا أخذنا في حسابنا كل المخبرات التي يتعرض لها المرء عندما يحكم على كتابات معاصره ، وكل التحيزات التي يتعرض للمرء لإغراء الانقياس فيها عندما يتقدم للحكم على كتاب الجيل السابق لجيله مباشرة فلنأخذ كتاب جونسون سير الشعراء آية من آيات العدل في الحكم . إن أسلوبه لا يبلغ من كمال الشكل ما يبلغه بعض كتاب النثر الآخرين في عصره ؛ فهو كثيراً ما يلوح أشبه بكتابات رجل أشد تعوداً على الحديث منه على الكتابة . وهو يلوح في صورة من يفكر بصوت عالٍ ، وأنه قصير النفس ، أكثر مما يتسم بوقفات المؤرخ والمطبيب الطويلة . ولكن نقده مفيد في مواجهة السرف الدوجماتيكي للقرن الثامن عشر ؛ وهو سرف انغمست فيه فرنسا أكثر مما انغمست فيه إنجلترا - مثلاً هو مفيد في مواجهة التزلف الزائد إلى الشعراء الأفراد - مجازيهم وهويهم على السواء . وسوف نجد في القرن التاسع عشر بدءاً كثيرة تناسلها ، ويجهز بها نقاد لا يمارسون النقد قدر ما يستخدمونه في أغراض أخرى . لقد ظل الشعر ، في نظر جونسون شعراً وليس شيئاً آخر . ولو أنه عاش في الجيل التالي لجيله لاضطر إلى أن ينظر بعين أكبر في الأسس ، ولما تمكن - نتيجة لذلك - من أن يترك لنا مثلاً لما ينبغي أن يكون النقد عليه في حضارة لا حاجة بها إذ هي مستقرة ، ومادامت باقية ، إلى أن تبحث في وظائف أجزائها .

متخصص ، قد تسبقها ، مثل حدوث أي تطورات مهمة ، تخمينات عفوية من هذا النوع ، ليست نتيجة مباشرة لتتاج مشرة ، ولكنها تومس إلى الاتجاه الذي يتحرك فيه الذهن .

وعلى الرغم من أن أديسون شاعر أضعف من أن يقارن ، بالمعنى الدقيق ، بسائر النقاد الذين ذكرتهم أو يتعين على أن أذكرهم ، فإنه يكتسب أهمية من كونه ممثلاً ، تماماً ، لمصره . إن تاريخ كل فرع من النشاط الذهني يقدم السجل نفسه لتساؤل إنجلترا منذ عصر الملكة آن . ليس الذهن ، وإنما شيء أهل من الذهن ، هو الذي دخل - لمدة طويلة - في مرحلة خسوف ، وحتى الآن لم يخرج هذا الجرم المنير ، مهما أطلقنا عليه من أسماء ، من وراء غيومه الذهنية الحاجبة كلية . كان عصر درايدن لا يزال عصرًا عظيماً ، وإن بدأ يعاني موتاً في الروح ، حل نحو ما يظهر من جنوح أوزان نظمه إلى الخشونة . وبمجيء عصر أديسون سقط اللاهوت والدين والشعر ، عريقاً ، في نوم شكل . من المحقق أن أديسون كاتب للطبقة الوسطى ، وديكتاتور أدبي بورجوازي . لقد كان محاضراً شعبياً ، وعنده أن الشعر يعنى البهجة والتهديب على نحو جديد . وقد حدد جونسون هنا ، حل نحو يدهو إلى الإعجاب ، الاختلاف بين درايدن وأديسون بوصفهما موجّهين للذوق :

« وقبل ذلك بسنوات ليست بالكثيرة ، كان درايدن ينثر النقد في مقدماته ، غير باخل ؛ غير أنه حل الرغم من تنازله أحياناً لكي يكون مألوفاً لبعض الشيء ، كانت طريقته - حل وجه العموم - أشد مدروسة من أن تلائم من تعلموا للمبادئ ، ووجدوا من العسير فهم معلمهم . كانت ملاحظاته موضوعة لمن يتعلمون الكتابة ، أكثر منها لمن لم يكونوا يقرؤون إلا لأجل التحدث . »

وكان ثمة حاجة الآن إلى معلم كأديسون الذي كانت ملاحظاته ، نظراً لسطحيته ، قابلة لأن تفهم بسهولة ، ونظراً لعدالتها قابلة لأن تعد الذهن لمنجزات أكبر . ولو أنه قدم « الفردوس المفقود » إلى الجمهور بكل جلال المذاهب وصرامة العلم ، لكان من المحتمل أن ينال النقد الإعجاب ، ومع ذلك تظل القصيدة موضع إهمال . غير أنه مهدامته الزمن وبطابعه أساليب التفسير والتبسيط ، جعل ملثون ( شاعراً ) أثيراً في كل مكان ، يظن قراء كل طبقة أنه من اللازم أن يستمعوا به . »

ومن الواضح أن الحقة التي كان قراء أي طبقة فيها يظنون أن من اللازم أن يستمعوا بـ « الفردوس المفقود » كانت لا تزال حقة غير أمية . غير أن التصنيف المألوف لدرايدن ، وأديسون ، وجونسون معاً ، بوصفهم نقاداً في العصر الأوضحى ليشل في أن يبين - حل نحو كاف - اختلافين اثنين ؛ هما التدهور الروحي في المجتمع ، في حقة ما بين الاثنين الأولين ، والعزلة الملحوظة للثالث - ومن المحقق أن تورية ساخرة لاشعورية هي التي تجمعنا نتحدث عن « عصر درايدن » أو عن « عصر أديسون » . ويلوح لي أن جونسون الذي كان وحيداً في حياته ، كان أكثر وحدة في وجوده الذهني والمعنوي ؛ بل إنه لم يكن في مقدوره أن يحب كثيراً شعر عصره ، الذي نجد أن المعجبين بالقرن الثامن عشر الآن « يخالون



## وردزورث وكولردج

٩ ديسمبر ١٩٣٢

إنه لمن الطبيعي ، ومن المحتم في مثل هذه المراجعة السريعة والسطحية ، أن نتناول نقد وردزورث وكولردج معاً . غير أنه ينبغي علينا أن نستقي في أذهاننا لا مدى الاختلاف بين هذين الرجلين لحسب ، وإنما أيضاً مدى اختلاف الظروف والدوافع التي حدثت بكل منهما إلى إنشاء أعماله النقدية الرئيسية . لقد كتب وردزورث « تصدير للمواويل الغنائية » وهو شاب ما يزال ، وحين كان أمام حبه الشعرية الكثير كي يحفظه . أما كولردج فقد كتب « سيرة أدبية » *Biographia Litteraria* في مرحلة متأخرة من حياته ، حين كان الشعر — باستثناء مراثيه الوجيزة والمؤثرة لشبابه الضائع — قد هجره ، وحين كانت النتائج الويلة لتحلله الطويل وفقدانه قواه في الميتافيزيقا الاستشرافية تغطي به إلى حالة من السبات . ولست معنياً هنا بمقابلة فكر كولردج بالتطور اللاهوتي والسياسي الذي تلاه . فكتاب « سيرة » *Biographia* هو وثيقتنا الرئيسية ، ويتصل به قطعة من شعره الرسمي تكاد ، يكشفها الحار عن الذات ، أن ترقى إلى مقام الشعر التلييم . وأعطى بها قصيدته « الانقباض : أنشودة » :

أق على حين من الزمان ، برغم أن هوى فيه كان وعراً ،  
كان فيه هذا الفرح يهزأ بالكآبة  
ولم تكن كل عذرات الحظ إلا للمادة  
التي جعلني الوهم أصوغ منها أحلام السعادة ؛  
ذلك أن الأمل كان يترعرع من حولي ، كالكرمة الملتفة ،  
وكانت الفهار والأوراق التي ليست ملكاً لي ، تلوح ملك  
بمضي .

أما الآن فإن الآلام تحني للارض :

ولا آبه لأبها تسلبي مرحي .

ولكن أواه ! إن كل زيارة

تؤجل ما منحني الطبيعة إياه عند ميلادي

ودرج عيالي المشكلة .

لإن عدم التفكير فيها أنا بحاجة إلى أن أستشعره

هذا أن أبقي ساكناً وصبوراً ، هو كل ما أستطيعه .

وربما تمكنت — من طريق البحث المجرد — من أن أسرق

من طبيعتي الخاصة كل ما هو طبيعي في الإنسان —

كانت هذه هي حيلتي الوحيدة ، وخطتي الوحيدة :

إلى أن نجد أن ما يتناسب الجزء يصيب بعدواه الكل

وقد صار الآن تقريباً عادة روعي .

كتبت هذه الأنشودة في ٤ أبريل ١٨٠٢ ، ولم ينشر كتاب « سيرة أدبية » *Biographia Litteraria* إلا بعد ذلك بخمسة عشر

عاماً . وهذه الأبيات تقع على أذن موقع واحد من أشد الاعترافات التي قرأتها في حياتي بحثاً على الأسى . فعندما قلت عن كولردج إنه كان يخذل نفسه بالميتافيزيقا ، كنت أفكر جذباً في كلماته هذه : « ربما تمكنت — من طريق البحث المجرد — من أن أسرق من طبيعتي الخاصة كل ما هو طبيعي في الإنسان » .

كان كولردج أحد هؤلاء التعساء ( وكان دون فيها أشك أحدهم أيضاً ) الذين يمكن للمرء أن يقول عنهم : إنهم لو لم يكونوا شعراء لجعلوا من حياتهم شيئاً أوحى كونوا لأنفسهم مستقبلاً . أو قل على العكس : لو أنهم لم يهتموا بكل هذه الأشياء التي اهتموا بها ، ولو لم تعترضهم هذه العواطف المتعددة لغدوا شعراء عظاماً . لقد كان غيراً لكولردج بوصفه شاعراً أن يقرأ كتب الرحلات والاستكشافات من أن يقرأ كتاباً عما وراء الطبيعة والاقتصاد السياسي . لقد كان يريد حقاً أن يقرأ كتاباً عما وراء الطبيعة والاقتصاد السياسي ؛ فقد ألقى موهبة خاصة في مثل هذه الموضوعات . وقد حدث لبضع سنوات أن زارته عروس الشعر ( ولا أعرف شاعراً ننطق عليه هذه الاستعارة المبتذلة أكثر من كولردج ) ، ومن ثم هذا رجلاً مطارداً لأن كل من تزوره عروس الشعر يخذل مطارداً . ولم يكن صالحاً للحياة الدينية ؛ فقد كان عليه إن أراد الاشتغال بها أن يستحضر ما يشبه عرائس الشعر مرة أخرى أو مخلوقات أخرى أسمى منها كثيراً . وقضى عليه أن يعرف أن الشعر القليل الذي كتبه كان أكبر قيمة من كل ما استطاع أن يفعله بما بقي من حياته . إن مؤلف « السيرة الأدبية » كان قد صار رجلاً مهطماً حقاً . ولكن يحدث أحياناً على أية حال أن يندو كون المرء رجلاً مهطماً ، مهنة في حد ذاته .

ومن ناحية أخرى ، كتب وردزورث التصدير وهو ، كما قلت ، في ولعة قواه الشعرية ، وعندما كانت سمعته رائجة بين القراء وفدى التميز وحدهم . وقد كان من غلط شعري مقابل لنمط كولردج . وليس من المحقق أن يهتبه إنجازاته الشعرية الحق أعظم كثيراً من إنجاز كولردج ، كما يلوح . وأما أن القوة والوحى قد لازما حتى النهاية فأمر لا تتجه إليه — وأسفاه — حتى الشكوك . غير أنه لم تكن لوردزورث ظلال شاحبة وراء ظهره ، ولا رهات انتقام تتعقبه . وحتى لو كانت له فإنه لم يندم منه ما يتم على وجودها ، ولم يابه لها . وقد ظل يحتم بهم موسيقى الضمف المادفة الحزينة حتى بلغ حافة القبر . ولما لم يكن وحيه قط من ذلك النوع المفاجيء ، الآن على نوبات ، والمروع ، كالذي كان يحل بكولردج ، فإنه يظهر أنه لم يزجه قط الشعور بأنه يفقده . والأمر كما قال برومشتوس عند أندريه جيد في محاضراته التي ألقاها على جمهور كبير في باريس : « ينبغي أن يكون لكل امرئ نسره » *il faut avoir un aigle* . لقد ظل كولردج على اتصال بنسره . ولم يكن الرجلان متشابهين في تفصيلات حياتهما ، ولا في تفصيلات اهتماماتهما ؛ فوردزورث لم يكن يعبأ بالكتب ، وكولردج كان قارئاً فيها ، ولكنها كانا يشتركان في أمر أهم من كل اختلافاتهما : ألا وهو كونهما أكثر العقول الشعرية في جيلهما أصالة . وكان تأثير كل منهما في الآخر كبيراً ، برغم أنه

من المحتمل أن يكون تأثير وردزورث في كولردج ، في أثناء تلك الأونة الوجيزة من الارتباط الوثيق بينهما ، أعظم من تأثير كولردج في وردزورث : وما كان ليتمكن لهذا التأثير المتبادل أن يبلغ هذه الدرجة ، لولا تأثير آخر كان يجمع بين الرجلين معاً ، وقد أثر فيها هما الاثنان على نحو أعمق مما كانا يدركانه ، وهو تأثير امرأة عظيمة . فليس هناك امرأة كان لها من التأثير المهم في حياة شاعرين في وقت واحد - حياتها الشعرية فيها أعمق - ما كان لدوروثي وردزورث .

إن تأكيد اختلافات الذهن والمزاج والشخصية بين الرجلين ينسب الإلحاح عليه ، لأن أقوالها النقدية ينسب أن تقرأ معاً . ويدهى أن هناك من بعض النواحي - كما قد يتوقع المرء - اختلافاً واضحاً في الرأي بينهما . لقد كتب وردزورث و تصديره : للدفاع عن طريفته في كتابة الشعر ، وكتب كولردج : السيرة ، للدفاع عن شعر وردزورث أو هذا هو ما فعله جزئياً . وينسب هل أن اقتصر على معالجة نقطتين : إحداهما هي عقيدة كولردج المتعلقة بالوهم والحال ، والثانية هي النقطة التي جعل منها كولردج ووردزورث قضيتها المشتركة ، ألا وهي نظريتهما الجديدة في معجم ألفاظ الشعر .

ولتناول هذه النقطة الأخيرة أولاً . ففي مسألة معجم ألفاظ الشعر هذه ، يصعب جداً في بداية الأمر أن نفهم السبب في كل هذه الضجة . لفصائد وردزورث لم تلاق باستقبال أسوأ من ذلك الذي يلاقى به عادة أي شعر على مثل هذه الجدة . وأنا شخصياً أستطيع أن أتذكر حقبة كانت فيها قضيتنا من « معجم ألفاظ الشعر » مثارة ، عندما أطلق إدوارد باوند عبارته الفاتلة بأن « الشعر ينسب أن يكتب بالجوقة نفسها التي يكتب بها النثر » ، وعندما ذكرنا ، هو وأنا وزملائنا ، كاتب في « ذا مورننج بوست » ( برید الصباح ) على أننا « بلاشفة أدبيون » ، ووصفنا السيد آرثر وو ( بمفرى لم أتمكن قط من فهمه ) بأننا « عبيد همودون » . ولكنني إخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير نسبة أكثر مما كنا نفهم أوثاناً جديدة . إن وردزورث عندما قال إن هذه كان « أن يحاكى وأن يصطنع بقدر الإمكان لغة البشر نفسها » لم يكن يمدح أن يقول بكلمات أخرى ما قاله درايدن ، ويغرض الحركة نفسها التي غاضها درايدن . وإن السيد جارود ، في توجيهه الأنظار إلى هذه الحقيقة ، ليلوح في سرفاً في تأكيده أن درايدن لم يدرك قط « اعتبارين حيرين : أولهما ، أن مثل هذه اللغة يجب أن تعبر عن العاطفة ، وثانيهما أنها يجب أن تفهم ذاتها على الملاحظة الدقيقة » . إن درايدن بين الظلال الخلق بأن يتأمل تصوير السيد جارود للعاطفة ، والملاحظة . ومن ناحية أخرى فإنه - كما أوضح كولردج نفسه أولاً ، في كتاب « سيرة أدبية » - لم يشغل وردزورث نفسه ، بحال من الأحوال ، بمراعاة مبادئه الخاصة . إن « لغة الطبقة المتوسطة والدنيا من المجتمع »<sup>(٢)</sup> ملائمة تماماً ، بطبيعة الحال ، إذا كنت تمثل درامياً كلام هذه الطبقات ، وعند ذلك لا تكون أي لغة أخرى ملائمة . ومثل هذا يقال إذا كنت تمثل درامياً لغة الطبقات العليا .

غير أنه في غير هذا من المناسبات ليست مهمة الشاعر هي أن يتحدث كأي طبقة في المجتمع ، وإنما بطريفته الخاصة ، بل على نحو أفضل ، فيما تأمل ، من أي طبقة لعملية ، برغم أنه إذا صادف أن كانت أي طبقة في المجتمع تستخدم أحسن الكلمات أو العبارات أو تمام أي شيء ، فإن الشاعر يملك الحق في استخدامه . أما من أسلوب الكتابة الذي كان شائعاً حين ظهرت « المواويل الغنائية » فقد كان هو ما يزول إليه أي أسلوب للكتابة حين يقع في أيدي أناس لا يمكن القول حتى بأنهم متوسطون . من الحق أنه قد أسرف في تقدير جرای ، ولكن جونسون وقع على جرای بقوة أشد مما كان وردزورث خليفاً بأن يفعل . و « دون » قد صار يلوح لنا في السنوات الأخيرة صاحب أسلوب محدث فريد على نحو لافت للنظر ، ولكن هل نادى وردزورث أو كولردج بـ « دون » ؟ كلاهما عندما جاء الدور على دون - وكول - وجدنا أن وردزورث وكولردج قد سبقا من الأنف بواسطة صامويل جونسون . لقد كانا [ في هذا الصدد ] لا يفلان انتهاء إلى القرن الثامن عشر من أي شخص آخر ، اللهم إلا أنه على حين كان القرن الثامن عشر يتحدث عن الافتقار إلى الرشاقة ، كان شعراء البحيرة يتحدثون عن الافتقار إلى العاطفة . وإن قسماً كبيراً من شعر وردزورث وكولردج لفهم من الانقراض والصناعة والتأنيق ما يود أي مستمع في الدفاع عن القرن الثامن عشر أن يحزوه إليها . ففهم إذن كانت هذه الضجة كلها ؟

الواقع أنه كان هناك ما يستحق إحداث ضجة . ولست أدري ما إذا كان الأستاذ جارود قد وضع يده على ممكن المسألة : غير أنه إذا كان قد فعل ، فليوح لي أنه يتجاهلها . أما الأستاذ هاربر<sup>(٣)</sup> فليوح ، على أية حال ، أنه قد أمسك بها من الناحية الصحيحة . فثمة خطاب مرموق كتبه وردزورث في عام ١٨٠١ إلى تشارلز جيمز فوكس ، وذلك عندما بعث إليه بنسخة من « المواويل » . وأنت لمجد مقتطفاً طريفاً من ذلك الخطاب في كتاب الأستاذ هاربر ، وهناك أسوق جملة منه . يقول وردزورث ، موجهاً نظر السياسي الرافض إلى قصائده :

« حديثاً نجد أن انتشار الصناعات في كل جزء من أجزاء البلاد ، والضرائب الثقيلة على البريد ، والورش ، ودور الصناعة ، واختراع محلات الحساء ، إلخ . . . مضافاً ذلك كله إلى عدم التناسب المتزايد بين ثمن العمل و ثمن ضرورات الحياة ، قد جعل أواخر الشعور العائل بين الفقراء - على قدر ما امتد تأثير هذه الأشياء - تضعف ، وفي أمثلة لا حصر لها ، تنقرض تماماً » . ثم يتقدم وردزورث إلى شرح مذهب يعرف الآن بمذهب التوزيع . لم يكن وردزورث مجرد متهم لفرصة ، كي يحاضر سياسياً أقرب إلى أن يكون سيء السمعة ، وكى يحثه على نشاط مفيد ، وإنما كان يشرح ، جاداً ، محتوى قصائده وغرضها : إذ إنه بدون هذه الديباجة ما كان ليتنظر من السيد فوكس أن يفهم معنى للصبي الأبله ، أو لبيغاء البحار . قد تقول إن هذه الروح العامة لا صلة لها بأعظم قصائد وردزورث ، ومع ذلك فإن اعتقد أنك خالق بأن تزداد فهماً لفصيدة عظيمة من نوع « التصميم والاستقلال » ، إذا

إليه من نتائج ، ويقول : « ثمة مؤلف قديم قد اكتشف هذا من قبل » .

وعندما نجد ورفزورث في ثياب العراف والنبي ، الذي تتمثل وظيفته في الإرشاد والسمو بالأخلاق من طريق المتعة ، وكان هذا شيء اكتشفه بنفسه ، فقد تبدأ في الظن بأن في هذا شيئاً قديماً ، لبعض أنواع الشعر على الأقل . واعتقد أن ورفزورث قد نقل إلى كولردج شيئاً من هذه الحماسة . بيد أن عقيدة ورفزورث الثورية كانت أمراً حيوياً بالنسبة إليه ، أكثر مما كانت بالنسبة إلى كولردج . وأنت لا تستطيع أن تقول إنها ألهمت ثورته في الشعر ، غير أنه لا يمكن الفصل بينها وبين بواعث شعره . إن أي تغبر جلدي في الشكل الشعري يحتمل أن يكون علامة على تغيير أعمق بكثير في المجتمع وفي الفرد . وإن لأشك فيها لو كان الدافع عند كولردج قوياً بما فيه الكفاية لأن يشق طريقه ، لولا قدوة ورفزورث وتشجيعه . ولا أريد أن يفهم من ذلك أن أؤكد أن الحماسة الثورية هي خير أب للشعر ، ولا أريد أن يفهم أن أبرد الثورة على أساس أن من شأنا أن تفضي إلى تفجر شعري ، فهذا خلط بأن يكون طريقة تبديلية ، لا يكاد يوجد ما يبررها ، لإنتاج الشعر . كذلك لست أنفخ بقول هذا في نقد سوسيلوجي ، بحسب الكثير من البيانات ، ويجهل الكثير من البالي . وكل ما أؤكد هو أن كل الشؤون الإنسانية يتداخل بعضها في بعض ، وأن كل تاريخ ، من ثم ، يتضمن تجريداً ، وأنت في محاورتك أن تحصل على فهم كامل لشعر حبة من الحبوب تجد نفسك مدفوعاً إلى أن تأخذ في الحسبان موضوعات تلوح ، للوهلة الأولى ، ضمنية التأثير في الشعر . وعلى ذلك فإن لهذه الموضوعات صلة كبيرة بنقد الشعر . ومثل هذه الموضوعات هو ما يمكننا من أن نفهم عجز ورفزورث عن أن يتلوق بوب ، وكون الشعراء الميافيزيقيين غير ذوي صلة باهتماماته ، هو وكولردج ، في أحيانها .

أما وقد استبقينا الملاحظات السابقة في أذهاننا ، فإن التحول إلى النظر إلى الأهمية الكبرى ، في كتاب « سيرة أدبية » ، للفرقة بين القوم والخيال التي أشرت إليها ، وإلى تعريف الخيال كما يرد في قطعة لاحقة : « في مبدأ الأمر أفت بي تأملات المتكررة إلى شك مؤده أن القوم والخيال ملكتان متميزتان وبالذات الاختلاف — بدلاً من أن تكونا — بحسب الاعتقاد الشائع — إما اسمين لها معنى واحد ، أو — على أقصى تقدير — الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها » . وفي الفصل الثالث عشر يرسم الطرقات المهمة التالية :

« وعلى ذلك فإن أحد الخيال إما أولياً أو ثانوياً . فالخيال الأولي عندى هو القوة الحية والعامل الأول لكل إدراك حسي إنساني ، وهو تكرار في الذهن المنتهي لفعل الخلق الأبدى في عبارة « أنا أكون » ، اللانهائية . وأحد الخيال الثانوي صدى للماضي ، يوجد مع الإرادة الواحية ، ومع ذلك فإنه يتطابق مع الأول في نوع عمله ، ولا يختلف عنه إلا من حيث الدرجة ، وفي نمط عمله . إنه يذهب وشعب ويفكك لكي يعيد الخلق ، أو حيثما كانت هذه العملية

أنت فهمت الأغراض والمواقف الاجتماعية التي كانت تنفخ الحرارة في صاحبها ، وما لم تفهم هذه الأمور ، فستسبى قراءة نقد ورفزورث الأدبي كلية . وخصراً أقول إن من يتحدثون عن ورفزورث على أنه القائد الأصل للفقود (وهي إشارة أنكروها براوننج ، هل ما أذكر) يحمل بهم أن يترشوا ويتدهروا أنه عندما يحمل رجل السياسة والشؤون الاجتماعية على حمل الجدة ، فإن الفرق بين الثورة والرجعية قد يكون في مثل ضيق الشجرة ، وإن ورفزورث ربما لم يكن مرتداً ، وإنما كان رجلاً يفكر ، هل قدر ما فكر أساساً ، تفكيراً مستقلاً . غير أن اهتمامات ورفزورث الاجتماعية هي التي تلهم جدته الخاصة ، من حيث الشكل ، في الشعر ، وتعضد ملاحظاته الصريحة على معجم ألفاظ الشعر . والحق أن هذه الاهتمامات الاجتماعية هي التي كانت ( شعورياً أو لا شعورياً ) مبعث الإشكال ، فلم يكن الانقطاع إلى الفكر ، قدر ما كانت حرارة الشعور ، هي التي حدثت بورفوزورث ، أصلاً ، إلى أن يكتب هذه الكلمات : « لغة المحادثة في الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع » . وهو لم يغيرها ، نسخاً لمبادئه السياسية ، وإنما لأنه قد وجه انتباهه إلى أنها ، بما هي مبدأ أدبي عام ، لن تنفع قط . وعندما كتب : « لقد كان هندي هو أن أحاكى وأن أصطنع — بقدر الإمكان — لغة البشر نفسها » ، فإنه كان يقول ما لا يخالفه فيه ناقد جاد .

وإذا استثنينا هذه النقطة المتعلقة بألفاظ الشعر ، وتلك الخاصة بـ « اختيار أحداث من الحياة العادية » ، وجدنا أن ورفزورث ناقد بالغ الاستقامة في الرأي . من الحق أنه يستخدم كلمة « الحماسة » التي لم يكن القرن الثامن عشر يحمل إليها ، غير أنه — في مسألة المحاكاة — أعمق أرسطية من بعض من كانوا يرمون إلى متابعة أرسطو ، على نحو أوثق . فهو يقول عن الشاعر :

« وإلى هذه الصفات أضاف ميلاً إلى أن يتأثر — بدرجة أكبر من تأثر سائر الرجال — بالأمشياء الغائبة وكأنها حاضرة ، ومقدرة على أن يبتعث في نفسه عواطف هي بالتأكيد بعيدة عن أن تكون مطابقة لتلك التي تنتجها الأحداث الحقيقية . ومع ذلك ( بخاصة في تلك الأجزاء من التعاطف العام التي تكون سارة ومبهجة ) فهي أشبه بالمواقف التي تنتجها الأحداث الحقيقية من أي شيء تعود سائر الناس على أن يستشعروا في أنفسهم من جراء حركات أفعالهم وحدها » .

وها هي فني نسخته الجديدة من [ نظرية ] المحاكاة ، وإغفال أنها غير نسخة لدينا إلى الآن :

« قبل لي إن أرسطو قال إن الشعر أشد أنواع الكتابة فلسفية ، وهذا حق ، فإن هدفه هو الحقيقة ، لا الفردية والمحلية ، بل العامة والفعالة » .

وأنا أجد عبارة « وهذا حق » هذه باعثة جداً على البهجة . ومن ناحيتي ، فإن الفصل ، عن أن يردد أگوالى ، كالببغاوات ، مائة جيل ، أن يحمل ثم أجد في نهاية المطاف رجلاً ينتهي إلى ما انتهيت

محالة فإنه يناضل في كل الأحوال ليصوّر ويوحّد . إنه أساساً حيوى ، حتى برغم أن كل الموضوعات ( من حيث هي موضوعات ) ثابتة وميتة أساساً .

« والتوهم — على النقيض من ذلك — ليست له معادلات يتلاعب بها ، وإنما هناك الثابت والمحدد . ومن المحقق أن التوهم ليس شيئاً سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، على حين أنه يمتزج بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي تعدّله ، والتي نعبر عنها بكلمة اختيار . وبالدرجة نفسها ، فإنه لا بد للتوهم من أن يتلقى من الذاكرة العادية كل مواده جاهزة من قانون التداعي . »

لقد قرأت شيئاً من هيجل وفينته ، فضلاً عن هارتل ( الذى يبرز ، في أى لحظة ، عند كولردج ) ونيسيه : أما شلنج فإن جاهل به تماماً إلا من طريق غير مباشر . وإنه لواحد من أولئك المؤلفين الكثيرين الذين كلما طال تركك لهم دون قراءة ، قلت رغبتك في قراءتهم . ومن هنا لم أتحقّق تماماً في تذوق هذه القطعة . إن ذهني أقل وأشدّ عينية من أن يتابع أى سبحة من الاستدلال المستغلق . وإذا كان الفرق بين الخيال والتوهم ، كما قلت ، لا يزيد من الناحية الفعلية من أن يكون فرقاً بين الشعر الجيد والشعر الرديء ، فهل نكون قد زدنا من أن نمثلاً بدورة حول هذين روين هود ؟ ففقط إذا كان يمكن للتوهم أن يكون مكوناً للشعر الجيد ، وإذا استطعت أن تبين وجود شعر جيد ، ازداد جودة ، من جراء وجوده ، وفقط إذا كانت التفرقة تملّو تفصيلنا الفوري لشاعر حل آخر ، يمكن أن تكون هذه التفرقة ذات فائدة لذهن عمل ، كذهني . إن التوهم قد لا يكون سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، غير أنه لا يلوح من الحكمة أن نتحدث عن الذاكرة من حيث علاقتها بالتوهم ، ونغفلها تماماً في حديثنا عن الخيال . وكما تعلمنا من كتاب الدكتور لويس « الطريق إلى زانامو » ( إذا لم نكن نعرف ذلك من قبل ) فإن الذاكرة تلعب دوراً أكبر كثيراً من ذلك الذى يمكن أن يشته ذلك الكتاب . إن الأستاذ لويس لم يكن يعالج إلا الذكريات الأدبية ، وإنما لتمثل النوع الوحيد من الذكريات الذى يمكن تنبئه وتعرفه على نحو كامل ، غير أنه كم هناك من أشياء في الذاكرة تدخل في الخلق ، غير قراءتنا وحدها ! لقد كشف السيد لويس فيها أظن من أهمية الاختيار الفريزي واللا شعورى ، كما كشف عن أهمية الاختيار المتعمد . إن فوق كولردج ، في مرحلة من حياته ، قد أفشى به ، في بداية الأمر ، إلى أن يقرأ ، بشراة ، طرازاً معيناً من الكتب ، ثم إلى أن يختار ويقتزن أنواعاً معينة من الصور من هذه الكتب<sup>(٤)</sup> . وأنا خليق بأن أقول إن ذهن أى شاعر جدير بأن يخطط ، بطريقته الخاصة ، لكي يختار آلياً في قراءاته ( من الصحف المصورة والروايات الرئيسية بالتأكيد ، كما من قراءاته للكتب الجديدة . وأقل الأشياء احتمالاً أن يختار من الأعمال ذات الطبيعة التجريدية ) برغم أنه حتى هذه الأخيرة هي بمثابة غذاء لبعض الأذهان الشعرية ( المادة — صورة أو عبارة أو كلمة — التي قد تنفعه فيها بعد . وهذا الاختيار ، فيها يمتثل ، يجري عبر مجموع

حياته الحساسة ، فقد تكون هناك خبرة طفل في العاشرة ، صبي صغير يمدق في ماء البحر ، في بركة بين الصخور ، ويكتشف شقائق البحر لأول مرة . إن الخبرة البسيطة ( وهي ليست بالبساطة التي تبدو عليها ، وذلك عند الطفل غير العادى ) قد تكمن في ذهنه لعشرين سنة ، ثم تعاود الظهور متحورة ، في سياق شعري ما ، يحمل بأعظم ضغط تخيل . إن في الخيال قدراً كبيراً من الذاكرة ، إلى الحد الذى نجد معه أنك إذا أردت أن تفرق بين الخيال والتوهم ، حل طريقة كولردج ، فنبغى عليك أن تحدد الفرق بين الذاكرة في الخيال والذاكرة في التوهم ، وليس يكفى أن تقول إن أحدهما « يذهب ويشعب ويفكك » الذكريات لكي يمد الخلق ، حل حين أن الآخر يعالج « الثابت والمحدد » . ذلك بأن هذه التفرقة لا تعطيك ، في حد ذاتها ، خيلاً وتوهماً متميزين ، بل مجرد درجات من النجاح التخيل . قد يلوح من ملحوظة السيد ريتشاردز<sup>(٥)</sup> أنه يكاد يكون في مثل حبرق إزاء القطعة التي أوردتها ، أو — على الأقل — إزاء جزء منها . فلك بأن عليك أن تنسى كل شيء عن التوهم عند كولردج لكي تتعلم منه أى شيء عن الخيال — كما هو الشأن مع أديسون . غير أن ثمة الكثير الذى يمكن تعلمه من كولردج . وأنا أورد قطعة أخرى بالشكل الذى اختصرها به مستر ريتشاردز :

« وتلك القوة التركيبية السحرية التي خصصنا لها — هي وحدها — اسم الخيال . تكشف عن نفسها في موازنة أوفى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة . . . والإحساس بالحدة والطراجة إزاء الموضوعات القديمة والمألوفة ، حالة من الانفعال أكثر من المألوف ، مع نظام أكثر من المألوف ، حكم بمقتضى دائماً ، أو امتلاك للنفس ثابت ، مع حساسة وشعور عميق أو حاسس . . . والحس بالهجة الموسيقية . . . مع المقدرة على رد الكثرة إلى وحدة التأثير ، وتعديل سلسلة من الأفكار بفكرة أو شعور واحد غلاب . »

أما من قيمة مثل هذه الأوصاف ، من وجهة نظر النقد النفسى اليوم ، فهو ما يمكن أن نعرفه على أفضل نحو من كتاب السيد ريتشاردز الذى سقتها منه . إن ما يعنى إنما هو مسألة أقل عمقا ، ألا وهي مكانة وردزورث وكولردج في العملية التاريخية للنقد . وستكونون قد لاحظتم ، في القطعة التي أوردتها لتوى ، ثراء وعمقا ووعياً بالتعمد يمد بها كثيراً من مدى درايدن ، ولو أنه كان كذلك . ولست على يقين من أن كولردج قد تعلم من الفلاسفة الألمان ، أو من هارتل قبل ذلك ، بالقدر الذى يظن أنه تعلمه منهم ، فإن أفضل ما في نقده يلوح نابعاً من رهاقة بصيرته وحذقها ، إذ كان يتأمل خبرته الخاصة بكتابة الشعر . ومن بين هذين الشاعرين ، بوصفهما ناقدين ، كان وردزورث هو الأفضل معرفة بما هو مقبل عليه ، فبصيرته النقدية في هذا « التصدير » الواحد وفي « الملقى » تكفى لأن تضعه في أرفع مكان . ولست أعزو إليه هذه المكانة لأنه كان معنياً بإحياء الزراعة ، والعلاقة بين الإنتاج والاستهلاك ، برغم أن مثل هذه الاهتمامات دلالتها . إن في شعره وفي تصديره إحياء وروحاً عميقاً ، وإلهاماً أقرب إلى أن يكون

وهي تبلغ أوجها عند ألكسندر بوب ، وأمير الشعراء الراحل . وقد أهدا إقراره في إنجلترا وروزورث وكولردج ، وطوره إلى حد ما براوننج وجيرارد مانل هويكنز . وفي عصرنا شعراء من نوع ويلفرد أوين ولانزا بلوند وت . س . إليوت .

وأنا أوافق على هذا إلى حد ما ، بمعنى أن أجرؤ على القول بأن تقويم الشعراء الباكين ، شاعراً شاعراً ، خلق أن يقارب تقويم السيد ريد ، وأن إعجابي بأمير الشعراء الراحل لهشيل ضالة إعجابي به ، وإن كنت أشك في وجود تعمد لطيف لزوجي به في هذا السياق . ولكني لاحظ ، أولاً ، أن السيد ريد يؤثر وروزورث بالذكر ويستبعد ملتون . غير أنه عندما يسطع شاعر بمهمة في مثل ضخامة المهمة التي اضطلع بها ملتون ، فهل من المفيد أن نوحى بأنه لم يكن يعدو أن يمثل طريقاً مسدوداً ؟ وهل يهلك شاعر أهون شأناً من أن يحسب حسابه ؟

أما عن الشعر الفرنسي ، فإن السيد هربرت ريد يتخذ الموقف بتحفظه ( المائل في كلمة « أغلب » ) ، بحيث أظن أن راسين ، أستاذ بودلير ، يطلق صيحة صهيبة ( هنا ) . أوليس من التصسف أن تؤكد أن « المرحلة الكلاسيكية » في الشعر الإنجليزي ( إذا كان لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح أساساً ) تبلغ ذروتها في بوب ؟ من المحقق أن جونسون ينتمى إليها ، وكذلك - مع لمسة من العاطفية المفرقة بل التهاوت - جراي وكولتز . وأين تراءنا نضع لاندور ، إن لم يكن في الموروث الكلاسيكي ؟ ولماذا إلى أن أضيف ملحوظة السيد ريد التالية : « إن الطريقة ليست مجرد تفرقة بين ما هو « كلاسيكي » وما هو « روماني » ، فهذه التفرقة ترمي إلى التباهي آخر . وأظن أن أهم هذا التحفظ . وإذا كنت أهمه ، فإن أوافق عليه . ومع ذلك يلوح أن السيد ريد كان يستخدم مصطلح « كلاسيكي » بمعنىين . إن تفسيرات السيد ريد تبلغ من الوضوح مدى لا يدع أي ذهن مرتاحاً . فهو يعد العملية الشعرية لعقل كمقل درايدن وعقل كمقل وروزورث متباعدة تماماً ، ويقول صراحة عن فن درايدن « إن مثل هذا الفن ليس شعراً » . والأمر لا يستطيع أن أرى مبرراً لأن يكون عقل درايدن وروزورث أشد اختلافاً في طريقة عملها عن عقل أي شاعرين آخرين . ولست أعتقد أن عقل أي شاعرين يحملان بالطريقة نفسها ، وذلك على قدر ما نعلم عن الموضوع ما يكفي لأن يجعل كلمة « يعمل » تعني أي شيء على الإطلاق . بل إن لا أعتقد أن عقل الشاعر الواحد يعمل بالطريقة نفسها في قصيدتين مختلفتين ولكنها متساويتان في الجودة . غير أنه ينبغي أن يكون هناك شيء مشترك بين العملية الشعرية لأذهان جميع الشعراء . ويورد السيد ريد ، تأييداً لحجته ، قطعة من تصدير قصيدة سنة المجائب *Annus Mirabilis* لم أوردتها :

« إن إنشاء كل القصائد إنما هو ، أو ينبغي أن يكون ، مسألة فطنة . والفطنة في الشاعر ، أو كتابة الفطنة ( إذا أذنت لي باستخدام هذه التفرقة المدرسية ) ، ليست سوى ملكة الخيال في الكاتب التي نجد أنها ، كمثل كلب مولد خفيف الحركة ، تجري

قد انتقل إلى ببي ونهومان ، إلى رسكن وأصحاب المذهب الإنساني العظيم ، منه إلى الشعراء القوضين في الجيل التالي لجيله . من المحتمل أن يكون كولردج بسلطته الراجعة إلى قراءته الواسعة ، قد قام بأكثر مما قام به وروزورث ، في سبيل توجيه الاهتمام إلى عمق المشكلات الفلسفية التي قد تؤدي بنا دراسة الشعر إليها . ولا يحتاج هذان الرجلان معاً إلى ثالث يمثل عقل عصر من التغير الواضح ؛ فليست المسألة مقصورة على أنها كانتا مهتمين بمجموعة متنوعة من الموضوعات التأملية ، وبمسائل عملية مهمة لعصرهما ، وإنما المسألة هي أن اهتمامهما كانت متداخلة . وقد ظهرت أول علامة ضعيفة لمثل هذا التعقد عندما اشتق أديسون نظريته عن الخيال في الفنون من نظريات لوك . وعند وروزورث وكولردج لا نجد مجرد مجموعة متنوعة من الاهتمامات ، أو حتى الاهتمامات الحارة ، بل نجد عاطفة واحدة يعبر عنها من خلال هذه الاهتمامات كلها : لقد كان الشعر ، عندهما ، تعبيراً عن مجموع من اهتمامات موحدة .

حاولت أن أعرض نقد درايدن وجونسون ، في هذه المراجعة البالغة الإيجاز ، من حيث ملاءمته لمراحلها التاريخية ، وهي حقبة سادت فيها ، من حيث فرص التصميم الأدبي ، حالة من السكون . وحاولت أن أعرض نقد وروزورث وكولردج بوصفه نقد عصر من التغير . وحتى إذا صح أن التغير يشق طريقه دائماً ، تحت الأرض ، في حقب الثبات ، وأن أزمة التغير تحتوي في ثناياها على عناصر الحدود التي من شأنها أن توقفها ، نجد أن بعض ضروب التثبيت أعمق أساساً من غيرها . فمع ماثيو أرنولد ، نجى إلى حقبة من الثبات الظاهري ، كانت ضحلة وسابقة لأوانها .

## ملحوظة على الفصل الرابع

عن تقويم السيد هربرت ريد لشعر وروزورث

ثمة نظرة إلى الشعر الإنجليزي ، تقدم عليها المهد بعض الشيء ، ترى أن الخط الرئيسي للشعر الإنجليزي من ملتون إلى وروزورث ، أو ربما حتى قبل ملتون ، بمثابة فاصل حائر الخط ، نجد فيه أن ربة الفن الإنجليزية ، إن لم تكن ذاهلة عن عقلها ، فهي على الأقل غير متالكة للكاما . ويؤسفني أن أجد السيد هربرت ريد يعيد تقرير هذه النظرة ويؤكددها ، تلك النظرة التي كانت ، إلى حد كبير ، من تأليف وروزورث . إن السيد هربرت ريد ، مثل السيد ريتشاردز ، واحد من معاصري القلائد ، الذين لا أشعر قط بالسعادة حين اختلف معهم . غير أن عندما أجدته يكتب ما ييل ، في مقالته الصغيرة الجديرة بالإعجاب والشكل في الشعر الحديث ، لا يسمي إلا أن أتساءل : « إلام نحن ذاهبون ؟ »

« إن الموروث الرئيسي للشعر الإنجليزي ... يبدأ بتبوسر ، ويبلغ ذروته النهائية عند شكسبير ، ويعارضه أغلب الشعر الفرنسي قبل بودلير ، وما يدهي بالمرحلة الكلاسيكية في الشعر الإنجليزي ،

وتطوف بحقل الذاكرة ، إلى أن تثب على الفريسة التي خرجت لمطاردها ، أو هي - دون مجاز - التي تثقب في كل أنحاء الذاكرة بحثاً عن أنواع هذه الأشياء أو ممتلكاتها التي ترسم لنفسها تطويعها . إن كتابة الفطنة هي ما أحسن تعريفه ، وهي الثمرة الموفقة للفكر ، أو نتاج الخيال .

لقد كنت خليفاً أن أحد هذا مجره وصف موفق - باللغة التي كانت مستخدمة في عصر درايدن ، وحل مستوى من الاستبصار أقل عمقاً من استبصار كولردج أو ورفزورث ، في غير حالتهما - لنوع العملية نفسه التي كان هذان الأخيران يحاولان أن يصفاهما بلغة أقرب إلى لغتنا . ولكن السيد ريد يقول : كلا ، لأن ما يتحدث عنه درايدن إنما هو شيء مختلف ، إنه فطنة مكتوبة وليس شعراً . ويلوح لي أن السيد ريد قد وقع في الغلطة التي ذكرتها في النص ، ألا وهي الظن بأن درايدن لا يعدو أن يتحدث عن نوعه الخاص من الإنشاء الشعري ، وأنه كان عاجزاً تماماً عن تدلوق تشوسر وشكسبير . ومع ذلك فإن كل ما أستطيع أن أعتد عليه أنا شخصياً في نهاية المطاف ، إنما هو نوع المتعة التي أستمدها من شعر درايدن .

ويمكن أن يصاغ هذا الاختلاف حل شكل استعارة . ويلوح أن السيد ريد يكلف نفسه مهمة طرد الشياطين ، وإن كان ذلك حل نحو أقل عمقاً مما يفعله السيد باوند ، الذي لا يترك شيئاً سوى خرفة أحسن كتبها ، ولكنها غير مزينة . إن ما أراه في تاريخ الشعر الإنجليزي ليس ثلثاً شيطانياً بقدر ما هو انفصال في الشخصية . فإذا قلنا إن إحدى هذه الشخصيات الجزئية التي قد تنمو في ذهن قومي هي تلك التي كشفت عن نفسها النقاب في الحقة ما بين درايدن وجونسون ، كان علينا أن نعيد إدماج هذه الخاصة ، وإلا كنا معرضين لأن لا نحصل على غير مناوبات متتابعة من الشخصية . ومن المحقق أن الشاعر العظيم هو ، ضمن أشياء أخرى ، شخص لا يعيد فحسب موروثاً كان معلقاً ، وإنما هو شخص بعيد في شعره الجمع بين أكبر عدد ممكن من جدائل الموروث . ولست بمستطيع أن تفصل الشعر عن كل شيء آخر في تاريخ شعب من الشعوب . وإنه لمن التزبد أن تقول إن العقل الإنجليزي قد شوش منذ عصر شكسبير ، وإنه في الحقة الأخيرة فحسب نفذت بعض أشعة ، على فترات متقطعة ، إلى ظلمته . فلو أن الداء كان مزمناً إلى هذا الحد ، لكان قد فات مرحلة العلاج .

## ■ شلي وكيتس

١٧ فبراير ١٩٣٣

قد يبدو أن الثورة التي أحدثها ورفزورث كانت بعيدة المدى . ولا ريب أنه لم يكن أول شاعر يقدم نفسه على أنه الرسول الملهم ، كما أن هذه ليست بالتأكيد حالته ؛ فلعل بليك قد ادهى - وله بعض الحق - أنه سبر الغاز النعيم والجحيم ، ولكن لا يبدو أن أي

دعوى من دهاوى بليك تنحدر إلى « الشعراء » عموماً . لقد كان بليك - ببساطة - يرى رؤى ويستخدم شعره في عرضها . ولم يكن سكوت ويرون في أعماله الأكثر رواجاً ، إلا مسليون اجتماعيين . إن ورفزورث هو حقا أول رجل في حمرة الشئون المضطربة في عصره يضيف إلى سلطة الشاعر سلطة جديدة هي الاندماج في الشئون الاجتماعية ، وتقديم لون جديد من العاطفة الدينية يبدو أن تفسيرها امتياز وقف على الشاعر وحده . ومنذ أصدر ماثيو أرنولد منتخباته من شعر ورفزورث ، أضفى من الشائع أن يلاحظ أن عظمة ورفزورث الحقيقية بوصفه شاعراً لا شأن لها بأرائه أو بنظرياته في المعجم اللفظي أو بفلسفته إزاء الطبيعة ، وأن عظمته إنما توجد في القصائد التي لا غاية له من وراءها . ولست واثقاً من أن هذا الانحصار النقدي لن يجاوز حده ، أو أننا نستطيع الحكم على شعر إنسان والاستمتاع به في الوقت الذي نسط فيه من حسابنا الأشياء التي كان يعني بها عناية عميقة ، والتي وجه شعره إلى تفسيرها . إن لسؤال : لو أننا استبعدنا اتهامات ورفزورث ومعتقداته فكيف يبقى إذن ؟ أليس من الضروري لكي نقدر عظمة ورفزورث الحقيقية أن نحفظ هذه الاتهامات والمعتقدات ونقبلها في أفهائنا بدلاً من استبعادها عمداً استعداداً للاستمتاع بشعره ؟ تأمل - حل سبيل المثال - شاعراً من أجل شعراء الجزء الأول من القرن التاسع عشر : لاندور . إنه في الشعر والنثر أستاذ لا مجال للشك في استاذيته ، وهو مؤلف قصيدة طويلة واحدة على الأقل تستحق أن تُقرأ أكثر مما تُقرأ الآن ، ولكن سمعته لم تبلغ أبداً الحد الذي تقارن معه بسمعة ورفزورث أو أي من الشعراء الأصغر سناً ، واللذين يتمتعين علينا أن نتناولهما الآن . ليس السبب في إحلالنا ورفزورث المكان الذي يحتله هو تلك الحقة من القصائد ، أو ذلك العدد من الأبيات المنفصلة التي تعبر عن عاطفة أصح مما كان لاندور يستطيع التعبير عنه ، وإنما شيء كامل في مثل عظمة ورفزورث ؛ شيء فو دلالة في مكانه من قلب التاريخ ، وهو شيء يستحق أن نذكره . علينا إذا أردنا أن نقدر لأنفسنا عظمة شاعر من الشعراء أن ندخل في حسابنا تاريخ عظمته . إن ورفزورث جزء أساسي من التاريخ . أما لاندور فلا يعدو أن يكون محصولاً ثانوياً رائعاً .

لقد كانت لشل آراء في الشعر ، وكان يستخدم الشعر في عرض هذه الآراء . ويمجىء شلي بصعدنا ، منذ البداية ، ذلك العدد الكبير من الأشياء التي كان يتوقع من الشعر أن يقوم بها . فنحن لا نستطيع أن نعرف ما الذي لا يجوز أن نتوقعه من الشعر الذي يقول لنا ، في كلمة من مذهب النباتيين « إن الأورنج أوتان يشبه الإنسان تماماً من حيث ترتيب الأسنان وعددها على السواء » . من الحق أن ملاحظاته التي ذُبل بها قصيدته « الملكة ماب » لا تعبر إلا عن آراء تلميذ ذكي ومتحمس ، ولكنه تلميذ يعرف كيف يكتب . وفي كل أعماله - التي لا تعد قليلة بالنسبة إلى قصر حياته - لا يدعنا - فيها أظن - نسي أنه كان يحمل أفكاره على حمل الجد . إن أفكار شلي تلوح لي دائماً أفكاراً مراعية - وقد اصطلحت جميع الأسباب على أن تجعلها كذلك . ويلوح لي أيضاً أن الحماسة لشل

إنما هي من شأن المراهقين ! فشل ، عند أغلبنا ، يمثل مرحلة الحدة التي تسبق النضج ، ولكن كم من الناس يستطيعون أن يتخلوه رفقاً لهم طوال العمر ؟ إلى أتراف بأن لا أفتح ديوان شعره قط حين أريد أن أقرأ شعراً ، وإنما أفتح فقط عندما أود الرجوع إلى شيء ما . وأنا أجد أفكاره منفرة . وصعوبة الفصل بين شل وأفكاره ومعتقداته أشد منها في حالة وردزورث . والاهتمام السببي الذي أثاره شل دائماً يجعل من العسير علينا أن نقرأ الشعر دون تذكر للرجل : وقد كان الرجل خالياً من روح الفكاهة ، متحلياً ، مركز الاهتمام على النفس ، يكاد يكون ، في بعض الأحيان ، وغداً . وإذا استثنينا لغة عارضة من الإدراك الخافق تتبدى عندما يتحدث عن الآخرين ولا يكون معنياً بشئونه الخاصة أو بالكتابة الجميلة ، فس نجد أن رسالته بليدة على نحو لا يطاق . وهو يضاد ، على نحو مدعش ، كبتس الجذاب . ومن ناحية أخرى فإننا أقر بأن وردزورث لم يكن بالشخصية الجذابة هو كذلك ، ولكن لا أستمتع فقط بشعره كما لا أستمتع بشعر شل ، وإنما أستمتع به الآن أكثر مما كنت أفعل حين قرأته لأول مرة . وكل ما أستطيعه هو أن أتلمس الأسباب ( مغلاً من مخزائي بقدر ما أستطيع ) التي تجعل إساءة شل لاستخدام الشعر تصمدني أكثر من إساءة وردزورث استخدامه .

يلوح أن شل كان مملك ، بدرجة عالية ، تلك الملكة غير الموهوبة ، ملكة الإدراك العاطفي الحلو للأفكار المجردة . أما كونه كان أحياناً على غير يقين من مشاعره الخاصة - كما قد تُفري بأن نعتقد ، حين نجربنا فلسفة قصيدته « ليسكيدبون » - أو لم يكن ، لمسألة مختلفة تماماً . ولست أعني بذلك أن ذهن شل كان ميتافيزيقياً أو فلسفياً ، وإنما كان ذهنه - من بعض النواحي - بالغ التشوش : لقد كان قادراً على أن يكون في آن واحد ، وبإلهامه نفسها ، من عقلاني القرن الثامن عشر ، وأفلاطونياً خائماً الوثنية . غير أنه كان يوسع المجرى أن تثير فيه وجداناً قوياً ، وقد ظلت أفكاره ثابتة ، برغم أن ملكته الشعرية نضجت . ولنا أن نحسد ما إذا كان ذهنه خليقاً بأن ينضج هو كذلك ، إذ من المحقق أنه في آخر قصائده - وأعظمها في رأيي وإن تكن ظلت ناقصة ، قصيدة « انتصار الحياة » - ثمة دلائل لا على كتابة أفضل مما نجده في أي قصيدة طويلة سابقة له فحسب ، وإنما على مزيد من الحكمة أيضاً .

« وعند ذلك اكتشفت أن ما خلته جذراً عجوزاً ، ثابتاً على نحو شاهه غريب ، من جانب التل كان ، على التحديق ، أحد أولئك ( هكذا علق ) الطاقم المضلل وأن العشب الذي خلته يتبدل واسعاً أبيض ، لم يكن سوى شعره التحيل الذي لقد لونه وأن الفجوتين اللتين حاول عبثاً إخفاهما كانتا ، أو كانتا فيها مضى ، حين ... »

فنحن نجد هنا دقة في الصور ولقصداً جديدين على شل . غير أنه على قدر ما يمكننا أن نحكم ، لم ينج شل تماماً من وصاية جودوين ، حتى عندما كان يتبين ، بوصفه إنساناً ، شعورته . ولا بد أن ثقل السيدة شل كان شديد الوطأة أيضاً . ونحن نتناول عمله على ما هو عليه ، ودون تخمينات عقيمة عن المستقبل ، لقد يكون لنا أن نتساءل : أمن الممكن أن يهمل « الأفكار » الموجودة في قصائد شل ، لكي نتمكن من الاستمتاع بشعره ؟

إن السيد أ. إ. ريتشاردز يستحق أن ننسب إليه شرف الريادة في مشكلة الاعتقاد عند الاستمتاع بالشعر . ولا بد لي من أن أترك أي تتبع مبهج لهذه المشكلة له ولن هم مؤهلون لتبنيها في أثره . غير أن شل يثير المسألة على نحو مختلف عن ذلك الذي لاحظت لي عليه في كلمة عن هذا الموضوع ذهبت بها مقالة لي عن داني . لقد كنت ، في تلك الكلمة ، معنياً بفارزين مفترضين : أحدهما يتقبل فلسفة الشاعر ، والآخر يرفضها . وعلى قدر ما يكون الشاعران موضوع النقاش من طراز داني ولوكريتيوس ، يلوح لي أن هذا يغطي المسألة . إلى لست بوهذا ، ولكن بعض الكتب البوهية المقدسة الباكورة تؤثر في على نحو ما تفعل أجزاء من العهد القديم . وما زال مستطاع أن أستمتع بـ « عمر » لهرتجرالد ، برغم أن لا أحقق فلسفته ، الأقرب إلى الرفاهية والصحالة ، في الحياة . غير أن أنظر نفوراً إيجابياً من بعض آراء شل ، وهذا يعزى استمطاه بالقصائد التي ترد فيها هذه الآراء . وثمة آراء أخرى له تلوح لي مفرطة في صيانتها إلى الحد الذي لا أستطيع معه أن أستمتع بالقصائد التي ترد فيها . ولست أجد أن من الممكن أن أخطئ هذه القطع ، وأقر حيناً بالشعر الذي لا يهز فيه تقرير طالب الموافقة . والذي يهز المشكلة تعقيداً هو أنه في شعر ، في مثل طلاقة شعر شل ، يوجد قدر كبير مما لا يبدو أن يكون سجعاً رديفاً . خذ ما يل على سبيل المثال :

« على النضج في صورة المعركة  
فررت إلى هنا ، مسرعاً ، مسرعاً ، مسرعاً .  
بين الظلمة المظلمة من حل .  
بعداً عن تراب العقائد البالية ،  
وعن لواء الطاهية الممزق ،  
وحوالي كانت تتجمع ، همولة إلى أمام ،  
وتتزع عدة صيحات -  
الخربة ! الأمل ! الموت ! التصرا ! »

قلما كان ولتر سكوت يتدن إلى مثل هذا المستوى ، وإن كان يبرون أكثر منه تدنيا إليه . غير أنه في مثل هذه السطور الحشنة وغير القابلة للتنظيم ، يزداد استياء المرء من الأفكار ، والأفكار التي تجرعهما شل كاملة ، ولم يتمثلها قط ، والمتجلية في هذه الكلمات المتداولة : العقائد البالية ، والطفاة ، والكهنة ، التي كان شل



يستخدمها ، بتكرار كثير . وإن الأجزاء الرديئة من القصيدة لقادرة على أن تلطخ الكل ، بحيث إنه عندما يرتفع شل إلى الذرى ، عند نهاية القصيدة :

« إن معاناة الولايات التي يظنها الأمل بلا نهاية ،  
وغفران الأخطاء الأتقن سواداً من الموت أو الليل ،  
ونجدة القوة التي تلوح كلبية القدرة ،  
والحب والتحمل والأمل إلى أن يخلق الأمل  
من بين حطامه الشيء الذي يتأمله ... »

وهي أبيات لا تمنح محتواها اعتقاداً أو إنكاراً ، لا تتمكن من الاستمتاع بها استمتاعاً كاملاً . والمرة لا يتوقع من القصيدة أن تظل محتفظة بنفعتها من البداية إلى النهاية ، فإن في بعض القصائد الطويلة التي تعد من أكثر قصائد نوعها نجاحاً علاقة بين القطع الأشد ثوباً والقطع الأشد تحلاً ، هي في حد ذاتها جزء من نموذج الجمال . غير أن الأبيات الجيدة بين أبيات رديئة لا يمكن قط أن نتمتعنا أكثر من متعة يشوبها الأسف . وعندما أقرأ قصيدة « ابسكيديون » ، أرتبك تماماً إزاء أبيات من هذا النوع :

« وفي هذا الصدد يختلف الحب الصادق عن الذهب والطين ،  
إن تقسيمه لا يعنى إنقاصاً له ...  
ولم أكن قط من تلك الشيعة الكبيرة  
التي يقول مذهبها إنه ينبغي على كل امرئ أن يختار  
من بين الجميع حبيبة أو صديقاً  
ثم يرسل بكل الباقيين ، برغم جهلهم وحكمتهم ،  
إلى النسيان البارد ... »

بحيث إنني عندما أقرأ ، بعد ذلك بأبيات قليلة ، على صورة جميلة من هذا النوع :

« رؤيا كإبريل المتجسد ، تحذر  
بالابتسامات والدموع ، وتحمي الهيكل العظيم  
في مقبرته الصيفية . »

يصيبني من الصدمة ، عند العثور عليها في مثل هذه الصفحة المهمة ، قدر ما يصيبني من المتعة لعثري عليها أساساً . ولابد لنا من أن نفر بأن افتتن قصائد شل الطويلة ، فضلاً عن بعض من أرواها ، هي تلك التي حمل فيها أفكاره على عمل الجدة جدّاً (٦٦) . وقد كانت هذه الأفكار هي التي نفخت في « الفحمة الأخلة في الانطفاء » ، الحياة ، ولنا نستطيع — بأكثر مما نستطيع في حالة وردزورث — أن نتجاهلها دون أن نحصل على شيء ليس أكثر شبيهاً بشعر شل من شبه دمية شمعية بشل نفسه .

قال شل إنه يكره الشعر التعليمي ؟ ولكن شعره الخاص تعليمي

أساساً ، وإن لم يكن (توخياً للعدل) تعليمياً بالمعنى نفسه الذي كان يستخدم به تلك الكلمة . إن رأى شل الذي جهر به في الشعر ليس مختلفاً عن رأى وردزورث . واللغة التي يلبس بها هذا الرأى في مقالة « دفاع عن الشعر » إنما هي لغة بالغة التضاضح . وإذا استثنينا تلك الصورة الجليظة التي يوردها جويس في موضع ما من روايته « بوليسيز » ، إن الذهن عند الخلق أشبه بفحمة أخلة في الانطفاء ، يوقظها تأثير ما غير مرئي — كريح غير دائمة الهبوب — إلى لغة عارضة ، فإن مقالته تلوح لى قطعة من الكتابة أدنى من مقدمة وردزورث العظيمة . إنه يقول أشياء أخرى فائقة أيضاً ، ولكن القطعة التالية أشد دلالة على الطريقة التي يربط بها الشعر بالنشاط الاجتماعي للمصر :

« الشعر هو أضمن بشر ورفيق وتابع لبقطة شعب عظيم  
لأحداث تغير مفيد في الرأى أو المؤسسات . ففي مثل هذه الحقب ، يكون ثمة تراكم للقدرة على التوصيل وتلقى مفهومات حادة ومفعمة بالعاطفة ، تتعلق بالإنسان والطبيعة . والأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة قد يكونون في كثير من الأحيان — وذلك على قدر ما يخص الأمر هذه أجزاء من طبيعتهم — ذوي صلة قليلة الحظ من الوضوح بتلك الروح من الخير التي هم رسلها . غير أنه حتى عندما يتكرورون ويصعدون فإنهم يكونون مجبرين على أن يخدموا تلك القوة التي تسكن حرش أرواحهم . »

ولست أدري ما إذا كان شل ، وهو يقدم بهذه التحفظات من الأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة ، يفكر في هوب برون أو في هوب وردزورث ، إذ ليس من المحتمل أنه كان يفكر في هوبه هو . غير أن هذا تقرير إما أن يكون صادقاً أو زائفاً . فإذا كان يريد أن يقول إن الشعر العظيم يمنح دائماً إلى أن يواكب « تغيراً (شعبياً) في الرأى أو المؤسسات » ، فنحن نعلم أن هذا ليس حقاً . وتكون ملكة « توصيل وتلقى تصورات حادة ومفعمة بالعاطفة تتعلق بالإنسان والطبيعة » تزايد في مثل هذه الحقب إنما هو أمر مشكوك فيه ، لأن المرء خلق بأن يجد الناس (في هذه الحالة) مشغولين بأمور أخرى . ولا يلوح أن شل ، في هذه القطعة ، يضمن أن الشعر في حد ذاته يساعد على تحقيق هذه التغيرات ، ويزيد من قوتها ، ولا هو بالذي يؤكد أن الشعر نتاج ثانوي مألوف للتغيرات التي من هذا النوع ، ولكنه يؤكد وجود علاقة ما بين الأمرين ، وعلى هذا يؤكد وجود علاقة معينة بين شعره وأحداث عصره ، مما يستتبع القول بأن كلا من هذين الأمرين يلقي ضوءاً على صاحبه . وربما كان هذا هو أول ظهور للنظرية الحركية أو الثورية في الشعر ، لأن وردزورث لم يحسم القول إلى هذا الحد .

وقد يكون لنا الآن أن نعود إلى هذا السؤال : إلى أي مدى يمكننا أن نستمتع بشعر شل ، دون أن نوافق على الاستخدام الذي يوجهه إليه ، أي دون أن نشاركه آراءه وتعاظفاته ؟ لقد كان دانتي بطبيعة الحال تعليمياً على قدر ما يمكن للمرء أن يجد شاعراً تعليمياً . وقد ذهب في مكان آخر ، ومازالت أذهب ، إلى أنه ليس



من الضروري أن تشارك دانتي معتقداته لكي تستمتع بشعره<sup>(٣)</sup>. ولئن لاح أننى في هذا المثال أمد من رقة تسامح ذهن متحيز، فإن مثال لوكريتيوس صالح لأن يورد كذلك: إن المرء قد يشارك دانتي معتقداته الأساسية، ومع ذلك يستمتع بلوكريتيوس إلى أقصى حد. فلماذا إذن لا يمتد هذا العفو العام إلى وردزورث وإلى شل؟ وهنا يبادر السيد ريتشاردز إلى نجدتنا<sup>(٤)</sup> في الوقت المناسب تماماً:

« إن كولردج حينها لاحظ أن «تعليقاً إرادياً للإنكار» يصحب الكثير من الشعر، كان يلاحظ حقيقة مهمة وإن لم يصغها في أوفق الاصطلاحات، لأننا لا نعى الإنكار، ولا نعلقه إرادياً في هذه الحالات. ومن الأفضل أن نقول إن مسألة الاعتقاد أو الإنكار، بالمعنى الدقيق لهاتين الكلمتين، لا تتورط حين نقرأ على النحو الصحيح. وإذا ثارت لسوء الحظ، إما لغلطة في الشاعر أو لغلطة فينا، فإننا نكون لغلطنا قد توقفنا عن القراءة، وغدونا علماء فلك أو لاهوتيين أو أخلاقيين، أى أشخاصاً منهمكين في طراز آخر مختلف تماماً من النشاط».

وعلى قدر ما يكون نفور شخص مثل من شعر شل غير راجع إلى تحيزات لا صلة لها بالموضوع، أو إلى نقطة عمياء بسيطة، بل يكون راجعاً إلى خاصية ينفرد بها الشعر وليس القارئ، فقد يكون لنا أن نستنتج أن مصدر الصعوبة لا يكمن في تقديم الشاعر لمعتقدات لا أومن بها، أو لمعتقدات، إذا صغنا الأمر على أشد الانحاء نظرياً، تثير مقى. وأبعد من ذلك عن الصواب أن ترجع الصعوبة إلى أن شل يستخدم عمداً ملكاته الشعرية في نشر مذهب — فإن دانتي ولوكريتيوس قد فعلا الشيء نفسه. وأنا أرى أن الموقف هو كما يلي: عندما تكون العقيدة أو النظرية أو الاعتقاد أو وجهة النظر في الحياة، المقدمة في القصيدة أمراً يستطيع عقل الشاعر أن يقبله على أنه متسق وناضج وقائم على حقائق الخبرة، فإنه لا يضع حفة أمام استمتاع القارئ، سواء كان يقبله أو ينكره، يوافق عليه أو يأسف له. أما عندما يكون اعتقاداً يرفضه القارئ على أنه طفولي أو ضعيف، فإنه قد يمثل لدى القارئ، الذي أوفى ذهنًا حسن النمو، حائلًا كاملاً تماماً.

وأنا ألاحظ، عرضاً، أننا نستطيع أن نفرق — ولكن دون دقة — بين الشعراء الذين يستخدمون ملكتهم اللفظية والإيقاعية والتخييلية في خدمة الأفكار التي يعتنقونها بحماسة، والشعراء الذين يستخدمون الأفكار التي يعتنقونها، بدرجات متفاوتة من الإيمان الوطيد، على أنها مادة للقصيدة. ويتفاوت الشعراء على نحو غير محدد بين هذين الطرفين الافتراضيين، ولكن النقطة التي نضع عندها الشاعر لا بد أن تغلظ حصية على الحساب الدقيق. وإن لأميل إلى الظن بأن السبب في أن كنت ثملًا بشعر شل وأنا في الخامسة عشرة، في حين أجده الآن لا يقرأ تقريباً، ليس هو أننى كنت في تلك السن أقبل أفكاره، ثم صرت أرفضها منذ ذلك الحين، بقدر ما هو أنه في تلك السن لم تكن «مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد» — كما يسميها السيد ريتشاردز — تتورط. فليست المسألة هي أننى كنت، منذ ثلاثين عاماً خلعت، أستطيع أن أقرأ

شل وأنا واقع تحت تأثير وهم بددته التجربة، بقدر ما هي أنه لما لم تكن مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد تتورط حينذاك، فقد كنت في وضع أفضل كثيراً، يمكننى من الاستمتاع بالشعر. وكل ما أسف له هو أن شل لم يعيش حتى يضع مواهبه الشعرية — التي كانت من الطبقة الأولى بقينا — في خدمة معتقدات أقدر على الإقناع. وما كانت هذه المعتقدات لتحتاج — بالنسبة لأغراض هنا — أن تكون أحظى منى بالقبول.

ومهما يكن من أمر فإن المشكلة أكبر من ذلك. وقد استوقفنى عبارة واردة في المقدمة التي كتبها السيد ألدس هكسل لرسائل د. هـ. لورانس. إنه يقول عن لورانس: «ما أشد المرارة التي كان يكره بها نظرة فيلهلم — مايستر للحب على أنه تربية، ووسيلة للثقافة، وتدريب للنفس!». وهذا صحيح. وقد كان لورانس — في رأي — مصيباً فيه. ولكن هذه النظرة تسرى في تضاعيف أحوال جوته. وأنت إذا كنت تنفر منها، فما حساك أن تصنع بجوته؟ أترى «الثقافة» تتطلب منا أن نقوم (وهو ما لم يقوم به لورانس قط، وما أحترمه لأجله) بجهد واع لكي نفقى عن أذهاننا كل عقائدنا ومعتقداتنا الحارة عن الحياة عندما نجلس لقراءة الشعر؟ لكن كان الأمر كذلك، فسعود بالوهاب على الثقافة. ومن ناحية أخرى لا ينبغي علينا أن نعد — مثلما يفعل الناس أحياناً — إلى التمييز بين المرات التي يكون فيها الشاعر «شاعراً»، والمرات التي يكون فيها «واعظاً»؛ فهذه مهمة مسرفة في اليسر. ولئن حاولت أن تحرر أحوال شل أو وردزورث أو جوته بهذه الطريقة، لن نجد نقطة أولى بالوقوف عندها من غير ما، كما أن ما مستخرج به من هذه العملية — في نهاية المطاف — إنما هو شيء ليس بشل ولا وردزورث ولا جوته على الإطلاق، وإنما هو مجرد كومة لا اتصال بينها من المقطوعات الجذابة، وأنفاض الشعر نفسه. وأنت باستخدامك، أو إساءتك استخدام، مبدأ الفصل هذا إنما تتعرض لخطر أن تبحث في الشعر عن متعة وهمية خالصة، وأن تفصل بين الشعر وكل شيء آخر في العالم، وأن تخدع نفسك وتغرر بها من قدر كبير يمكن للشعر أن يسهم به في نموك.

منذ بضع سنوات خلعت حاولت أن أهرب في مقالة لي عن شكسبير عن نقطة مؤداها أن دانتي كان يمتلك «فلسفة» بمعنى لم يكن شكسبير يعتنق به. أى فلسفة، أو أى فلسفة مهمة. ولدى من الأسباب ما يجلدون إلى الاعتقاد بأن لم أنجح في توضيح هذه النقطة البتة. من المحقق — فيما يقول الناس — أن شكسبير كان يعتنق «فلسفة»، حتى ولو لم يستطع صياغتها، ومن المحقق أن قراءتنا لشكسبير تمنحنا فيها أوسع وأعمق للحياة والموت. ويرغم أن كنت حريصاً على ألا أولد مثل هذا الانطباع، يلوح لي أن قد جعلت بعض القراء يظنون أن بهذا أقوم شعر شكسبير على أنه أقل قيمة من شعر دانتي. إن الناس يميلون إلى الاعتقاد بأن ثمة لباباً واحداً للشعر من نوع ما، ينبغي علينا أن نجد له صيغة، وأنه يمكن ترتيب الشعراء حسب امتلاكهم لجزء كبير أو صغير من ذلك اللباب. لقد شرح دانتي ولوكريتيوس فلسفات صريحة، ولم يفعل

« أنشودة إلى سايكس » - تكفى لتأكيد صيته . ولكنى لست معنياً بدرجة عظمت قدر ما أنا معنى بنوعها ؛ ونوعها إنما يتجلى على نحو أوضح في رسائله منه في قصائده . وهل النقيض من الأنواع التى راجعناها ، فيلوح لى أن نوعه أقرب إلى نوع شكسبير<sup>(٩)</sup> . ومن المحقق أن رسائله هى المع وأهم رسائل كتبها لى شاعر إنجليزى . فائتر كيتس - على ما هى عليه - هى أثره الشباب التى كان الزمن خليقاً بأن يقتديها . إن رسائله هى ما ينبغي أن تكون عليه الرسائل ؛ فالأشياء الفاتنة فيها ترد بلا توقع ؛ فلا هى تدخل ولا هى تبرز ، وإنما هى تأل بين الأمور الهينة الشأن ، وملاحظاته التى أوحى بها قصيدة وردزورث « الفجرية » ، فى رسالة إلى بيل فى عام ١٨١٧ ، ذات نوعية من أثنى أنواع النقد ، وحل أعمق درجة من النفاذ :

« يلوح لى أنه لو كان وردزورث قد فكر ، على نحو أعمق قليلاً ، فى تلك اللحظة ، لما كتب القصيدة البتة . وإن خليق بأن أحكم عليها بأنها كتبت فى أثناء واحدة من أكثر حالاته النفسية راحة طوال حياته - ضرب من منظر خلوى ذهنى لمخبطى ، وليست بحثاً عن الحقيقة » .

وفى رسالة إلى ذلك المراسل نفسه ، بعد ذلك بأيام قلائل . يقول :

« وعرضاً ينبغي على أن أقول شيئاً ألح على فى الآونة الأخيرة ، وزاد من اتضاهى وقدرى على الخضوع ، ألا وهو هذه الحقيقة : إن الرجال ذوى العبقرية عظماء كبعض المواد الكيميائية الأثرية التى تؤثر فى بنية الذهن المحايد ، غير أنه ليست لهم أى فردية ، أو أى شخصية محددة - وإن لخليق بأن أدهر أولئك الذهن لهم أنفسهم ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، رجال قوة<sup>(١٠)</sup> » .

فهذا هو نوع الملاحظة التى عندما تصدر عن رجل فى مثل صغر سن كيتس لا يمكن أن توصف إلا بأنها من نتاج العبقرية . ولا يكاد يوجد تقرير واحد لكيتس عن الشعر ليس صادقاً ، حين يُفحص بعناية ، ومع التسليم الواجب بصعوبات التوصيل . والأكثر من ذلك أن ما يقوله يصدق على شعر أعظم أو أنضج من أى شيء كتبه هو نفسه .

غير أن قد أغريت بالإسهاب فى الحديث عن اللمعان والعمق العامين للملاحظات المنتثرة عبر رسائل كيتس ؛ ومن المحتمل أن أجد ما يفرى بأن أعلق ، أيضاً ، على مزايها ، بوصفها نماذج للمراسلة ( وإن كان هذا لا يعنى أنه يخلق بالمرء أن يجتذى أى نموذج فى كتابة الرسائل ) وعلاقتها بشخصيته الجذابة . لقد كانت خطفى ، فى هذا الإطار البالغ الضيق ، هى أن أشير فقط إليها بوصفها برهاناً على طراز من الأذهان الشعرية بالغ الاختلاف عن أى من تلك التى كنت أتحدث عنها لتوى . إن أقوال كيتس عن الشعر ، المنتثرة عبر مراسلاته الخاصة ، تظل قريبة جداً من العيان ، وليس لها علاقة ظاهرة بمصرها ، حيث إنه لا يلوح أنه كان ، شخصياً ، مهتماً اهتماماً يستغرقه بالشئون العامة - برغم أنه

شكسبير ذلك . وهذه التفرقة البسيطة بالغة الوضوح ، ولكنها ليست بالضرورة على درجة عالية من الأهمية ؛ فالشيء المهم هو ما يميز كل هؤلاء الشعراء عن شعراء من نوع وردزورث وشل وجوته . وهنا ، مرة أخرى ، أظن أن السيد ريتشاردز يستطيع أن يلقى بعض الضوء على هذه المسألة .

وأنا أعتقد أنه لى يكون الشاعر فيلسوفاً أيضاً فعليه أن يكون فى حقيقة الأمر رجلين : ولست أستطيع أن أفكر فى أى مثل لهذا الانقسام التام ، ولا أنا أستطيع أن أرى أى شيء يمكن أن نكسبه من ورائه ؛ فإن العمل يؤدى داخل مجتمعين خيراً عما يؤدى داخل جمجمة واحدة . وكولردج هو المثال الواضح لهذا ؛ ولكنى أعتقد أنه لم يتمكن من ممارسة أحد هذين النشاطين إلا على حساب النشاط الآخر . إن الشاعر قد يستمر فلسفة أو قد يستغنى عنها ؛ وعندما يتفلسف عن بصيرته الشعرية الخاصة فإنه يكون معرضاً لأن يقع فى الخطأ . وثمة قدر كبير من ضعف الشعر الحديث قد لفر فى بضع صفحات من مقالة السيد ريتشاردز القصيرة المسماة « العلم والشعر » . وعلى الرغم من أنه يخص د. هـ. لورانس بالفحص ، فإن قدراً كبيراً مما يقوله يصدق على الجيل الرومانسى أيضاً . يقول : « إن التفرقة بين عيان انفعال وحيان من طريق الانفعال ، ليس بالأمر الميسور على الدوام » . وأعتقد أن وردزورث كان ينزع إلى الخطأ نفسه الذى وجد السيد ريتشاردز أن لورانس قد ارتكبه . أما حالة شل فهى أقرب إلى أن تكون مختلفة : لقد استعار أفكاراً - وهذا كما قلت أمر مشروع تماماً - ولكنه استعار أفكاراً شعواء ، وحينما عثر عليها خلط بينها وبين حدوده الخاصة . أما عن جوته ، فربما كان الأقرب إلى الصديق أن نقول إنه أدل بدلوه فى كل من الفلسفة والشعر ، وأنه لم يبرز نجاحاً عظيماً فى أيها . لقد كان دوره الحقيقى هو دور رجل الدنيا والحكيم ، على طريقة لاروشفوكو أو لا برويير أو فونفارج .

ومن ناحية أخرى ، فإن خليق بأن أرى أنه من قبيل التبسيط الزائف أن تقدم آهائهم هؤلاء الشعراء ، أو تقدم لورانس ، الذى كان السيد ريتشاردز يتحدث عنه ، على أنه - ببساطة - حالة خطأ فردى ثم تقف بالأمر عند ذلك . ولست أرغب فى تقديم مفارقة حينما أؤكد أن عظمة كل كاتب من هؤلاء الكتاب ترتبط ، على نحو لا ينقسم ، بممارسة للخطأ ، وتنويعه الخاص على هذا الخطأ ؛ فمكانهم فى التاريخ ، وأهميتهم بالنسبة لجيلهم والأجيال التالية ، يدخلان فى هذا الموضوع . وليست هذه مسألة شخصية بحث ؛ فإنهم ما كانوا ليبلغوا ما بلغوا من العظمة ، بدون الحدود التى حالت بينهم وبين أن يكونوا أعظم مما كانوا . وهم يمتون إلى ذلك العدد من المهرطفين العظماء الموجودين فى كل عصر . وهذا هو ما يضمن عليهم دلالة مختلفة تماماً عن دلالة كيتس ، وهى شخصية فريدة فى حقبة متنوعة ، ومرموقة .

وكيتس يلوح لى أيضاً شاعراً عظيماً . إنى لست سعيداً بقصيدة « هابريون » ، فهى تشتمل على أبيات عظيمة ، ولكنى لا أعلم ما إذا كانت قصيدة عظيمة . إن أناثيده - بخاصة فيما يحتمل

عندما كان يتحول إلى مثل هذه الأمور ، كان يجلب إليها ذكاء حاذقاً ونفاذاً . لقد كان وردزورث ذا حساسية بالغة للحياة الاجتماعية والتغيرات الاجتماعية . وكل من وردزورث وشل مُنظران . أما كيتس فلم تكن له نظرية ، وما كان تكوين نظرية ليتصل باهتماماته ، بل كان هرباً من ذهنه . ولو أننا أخذنا كلاً من وردزورث أو شل على أنه يمثل لعصره ، وصوت عصره ، فإننا لا نستطيع أن نعد كيتس كذلك . بيد أننا لا نستطيع أن نتهم كيتس

بأن تراجع أو رفض ، فقد كان عاكفاً فحسب على عمله . لم تكن لديه نظريات ، ومع ذلك فقد كان ذا ذهن « فلسفى » بالمعنى الذى يناسب الشاعر ، وبالمعنى الذى نقول به ذلك عن شكسبير ، وإن كان ذلك بدرجة أدنى مما نجده عند شكسبير . إنه لم يكن مشغولاً إلا بأرفع فوائد الشعر ، غير أن هذا لا يتضمن القول بأنه لا يجوز للشعراء ، من سائر الأنماط ، أن يعنوا صواباً - وأحياناً من التزام - بسائر فوائده .

## الهوامش

- (١) « ذا سيكتاتور » (المطرح) ، ٢١ يونيو ، ١٧١٢ ، المجلد ٨١١ .
- (٢) ترى ماذا كان تصور وردزورث للغة الطبقات العليا من المجتمع ؟
- (٣) فى ترجمته لحياة وردزورث .
- (٤) وذلك عن طريق تلوى سليم . الظروف الاستكشاف الباكر قد تنبه أخيلة من حاولوا أن يسجلوا ، بدقة ، ما رأوا على نحو ينقل انطباعاً دقيقاً بها إلى الأوربيين الذين لم يجزوا أى شيء شبيه بهذا الانطباع . وكثيراً ما تنبه هذه الظروف - كما هو طبيعى - الخيال بما يتعدى حدود الإدراك الحسى ، ولكننا نجد عادة أن الصور الدقيقة - وهى ما قد يمكن التحقق من صدقه - هى العنصر الأشد دلالة .
- (٥) « أصول النقد الأدب » ، ص ١٩١ .
- (٦) إنه لا يلزم ، على سبيل المثال ، فى مظهر من مظاهر أفكاره بغاية الجدل فى قصيدة « ساحرة أطلس » التى أعادها ، برغم كل سحرها ، جذيرة بأن نستبعد كل أنها هيئة الشأن .

- (٧) أكد السيد أ.أ. هاوسمان (فى كتابه « اسم الشعر وطبيعته » ، ص ٣٤) أن « الشعر الدينى الجيد ، سواء عند كبل أو دانفى أو إسبرب ، يعمل أن يكون أكثر الناس إنصافاً فى تلوته ، وأقدرهم على التمييز فى الاستمتاع به ، هم غير المؤمنين » . وثمة فرة صلة من الصديق فى هذا ، ولكنه إذا فهم معناه الحرفى انتهى إلى أن يكون هراء .

(٨) « النقد التطبيعى » ، ص ٢٧٧ .

- (٩) لم أقرأ كتاب السيد مري « كيتس وشكسبير » وربما كنت لا أقول أكثر مما قاله السيد مري بطريقة أفضل ، وعمل نحو أكثر استقصاء فى ذلك الكتاب . وإن لعل يقين من أنه قد فكر فى هذه المسألة على نحو أعمق كثيراً من تفكيرى فيها .

- (١٠) يورد السيد هيربرت ريد هذه القطعة فى كتابه « الشكل فى الشعر الحديث » ، ولكنه يتابع تملّكه إلى نقطة لا أود أن أتابعه فيها .

# جدل المعادل السمعي والمعادل الموضوعي في النقد الأدبي\*



تأليف: والتر ج. أونج  
ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين

## تقديم:

لعل من أبرز مظاهر الحركة الأدبية والنقدية والفكرية في قرننا العشرين، الذي بدأ رحلته وداعه منذ قليل، إن لم يكن أبرزها على الإطلاق، ذلك النمو المتزايد في الوعي بالذات. وقد نبه على هذه الظاهرة منذ أواسط القرن أديباء كبار من أمثال بول فاليري؛ ولكن ما يمكن ملاحظته منذ ذلك الحين، هو ذلك الموقف المتكافئ ضدّيًا لدى إنسان هذا القرن، أي الوقوع في مصيدة الوعي هذه، أو الوعي بالوعي، إن صح التعبير. لقد شكل هذا الموقف هوية الإنسان المعاصر، وانعكس على كل آثاره التي يستمد لتركها وديعة في قاموس التاريخ، ذلك «الوافد المتأخر في تطور الكون» - على حد تعبير صاحب المقالة الحالية.

فهل يكون القرن الحادي والعشرون هو قرن استعادة الإنسان لتوازنه داخل «التاريخ» أم أننا سوف نمضي دون أن ننظر إلى الوراء لتصبح «شيئاً» آخر؟ ألهب الظن هو أن الإنسان سوف يسمي إلى استرداد ذاته مرة أخرى على نحو يحفظ عليه إنسانيته في مختلف أوجه نشاطه. ولعل ما يحدث من تغييرات في عالم اليوم دليل على الرغبة الملحة في إعادة النظر والبدء مرة أخرى.

وعلى نحو نقدي متميز، تمثل المقالة الحالية جهداً مبكراً في التنبيه على ضرورة إقامة التوازن المشار إليه، في مجال الأدب والنقد، وبخاصة نقد الشعر. وقد كتبت في أواخر الخمسينيات من هذا القرن، لتشكل بداية الحيط لكتابتها الذي ظل يهتم بالموضوع نفسه حتى أوائل الثمانينيات. وقد ولد صاحب المقالة، والتر ج. أونج Walter J. Ong في عام ١٩١٢، وهو على ما يبدو أمريكي الجنسية. عمل أستاذاً جامعيًا كما يتضح من نهاية مقدمة كتابه (١٩٨٢). وقد نشر هذه المقالة منذ أكثر من أربعين عاماً في دورية «مقالات في النقد» مجلة فصلية للنقد الأدبي: "Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism" - ع ٨ (١٩٥٨). والنص المترجم هنا مأخوذ من هازرد آدمز Hazard Adams (1971) «النظرية النقدية منذ أفلاطون: Critical Theory Since Plato» من ١١٥٨ - ١١٦٦. والعنوان الإنجليزي للمقالة هو: "Dialectic of Aural and Objective Correlatives". وقد أضفت في العنوان عبارة «في النقد الأدبي»، وإن كنت المقالة تركز على القصيدة بوصفها «النموذج الأمثل للعمل الأدبي» - على حد تعبير الكاتب. وأونج يبدو مهتماً بالموضوع الجوهرى هنا منذ ذلك الحين؛ حيث تشمل قائمة كتبه ومقالاته عناوين تؤكد ذلك، من مثل: «حضور الكلمة» (١٩٦٧)، «والبلاغة، الرومانسية، والتقنية» (١٩٧١)، «الأسطح المتعاقبة للكلمة» (١٩٧٧)، ومقالة بعنوان «الكتاتبية والشفافية في عصرنا» (١٩٧٨). ولعل هذه المقالة الأخيرة تجعلنا نشير إلى كتاب أونج «الشفافية والكتاتبية: تكنولوجيا الكلمة» (١٩٨٢) وهو الكتاب الذي أوشكت على الانتهاء من ترجمته إلى العربية.

ولعلنا نلاحظ المدى الواسع لاهتمام أونج بالموضوع نفسه على مدى أكثر من ثلاثين عاماً . ولعل هذا يكون سبباً كافياً يدهونا إلى ترجمة بعض أعمال هذا المؤلف إلى اللغة العربية ، وهو على حد علمي لم يترجم إليها من قبل . لقد بدأت ثورة جديدة في النقد الأدبي وتحليل نصوصه ، تفيد من أطروحات أونج وغيره من أرسوا دعائم نظرية التقاليد الشفاهية ، وعلى رأسهم ميلمان بارى Milman Parry وألبرت لورد Albert Lord في الستين سنة الأخيرة .

من الواضح أن أونج يرمى من اختيار عنوان مقاله إلى أن يستدعي إلى الأذهان مصطلح البوت « المعادل الموضوعي » الذي أشار إليه لأول مرة في مقاله عن « هاملت ومشكلاته » ( ١٩١٩ ) . وغلاصة ما يطرحه أونج هنا تتبلور في أن النقد الأدبي أسرته لغة موضوع القصيدة ، أي أنها تحولها إلى شيء معنوي هنا ، وأن على الناقد ، كي يحدث توازناً لهذا الميل في النظر إليها ، أن يعالجها بوصفها حدثاً كلامياً ، من حيث إنها تنتمي إلى عالم الصوت ، أي بما هي صوت . ذلك بأن القصيدة وسط يقابل فيه شخص ما « دخيلة » شخص آخر . وهذه « الدخائل »<sup>(١)</sup> لكونها بلا مكان ، تؤسس — إذا استخدمنا اصطلاح « مارتن بوبر Martin Buber — أنا / أنت I / thou — بدلاً من علاقة « أنا / هو I / it » ، التي هي سمة للعالم . « إن أعمال الأدب » ، كما يقول أونج ، « تتألف من كلمات ، ... والكلمات نفسها تحفظ في نفسها وبشكل حتمي شيء من مسرى ميلادها الداخلي في باطن تلك الدخيلة التي هي شخص ما » . وبدلاً من أن تكون أعمال الأدب مظاهر سطحية لهذه الدخيلة ، فهي — إلى حد ما على الأقل — مظاهر « نبض » لها أو مظاهر « إيجاز » .

ولا تسمى مقالة أونج إلى نفس فكرة القصيدة من حيث هي شيء ، بل إنها تمجد في سبيل طرح ثنائية جدلية على النقد الأدبي ، بحيث يمكن رؤية العمل الأدبي في إطاره : السمعي والموضوعي . وجهة النظر هذه تدعّم بالكثير لتقاليد الفلسفات الظاهرية والوجودية ، التي ترفض في بعض أشكالها تقسيم الخبرة إلى ذات وموضوع ، وتدهو إلى معالجة الأدب بوصفه حدثاً كلامياً ، بما هو حوار ، ومن حيث هو خبرة مباشرة للأشياء في ذاتها .

ولعل مراجعة الكتاب في الجزء الأخير من مقاله لمشكلات نقدية « لا تزال حصة حتى اليوم » — بعبارة المؤلف — تمكس بلورة مبكرة من منظور جديد لقضاياها في النقد الأدبي لا تزال تشغلنا حتى اليوم . ذلك بأن المنظور الجديد للمؤلف كتب له أن يتنامى بموازاة منظورات جديدة أخرى ، مع وجود بعض التداخل بين الاتجاهين ، وهو تداخل يدهو له أونج في هذه المقالة المبكرة . وعلى الرغم من ذلك فإنه يبدو في كتابه الأخير ( ١٩٨٢ ) غير راض عن نظرة الاتجاهات الجديدة تلك إلى العمل الأدبي ، لأنها — في رأيه — لم تفد من الأطروحة الأساسية التي يؤمن بها . أما المشكلات التي يعرض لها هنا فهي : مشكلة « حدود » العمل الأدبي ، قضية النوع الأدبي ، وظيفة الناقد ، وأخيراً مشكلة التاريخ والتقاليد الفنية . وهو يتناولها من خلال منظوره الأساسي الجدل الذي ينبغي أن يقوم بين المعادل السمعي — الشفاهي والمعادل الموضوعي في الفن والأدب والنقد والفكر الإنساني بشكل عام .

وأخيراً ، لعل ترجمة هذه المقالة إلى اللغة العربية تكون مراجعة مهمة جداً لذلك النقد الأدبي الذي شغل ساحتنا الفكرية العربية منذ أوائل القرن ، متبلوراً في نقد مدرسة الديوان ( ١٩٢١ ) ، وحتى العقد الأخير ، حيث لم نفرغ بعد من الحديث حول النبوة وما بعدها من نظريات النقد الأدبي . وهذه المراجعة لابد منها لأنها تقيم توازناً بين العقلية الكتابية التي سادت الثقافة الغربية وأنتجت أدباً ونقداً في القرن العشرين بخاصة من ناحية ، والعقلية الشفاهية التي تنتمي إليها جل نتاجنا الأدبي ، وبخاصة الشعر ، من ناحية أخرى .

وسوف أدخل هوامش المؤلف في المتن بين قوسين ( وهي ليست كثيرة ) ، وذلك من أجل أن أكرس الهوامش في نهاية الترجمة لتلك التي سوف أضيفها ، توضيحاً لنقطة ما ، أو مناقشة لبعض آراء المؤلف ، أو ترجمة لعلم .

### « ليس الصوت إلا هواء مكسوراً »

تشوسر

( ١ )

دواماً من البرنز » . ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة تشبيهاً مؤكداً لهذه الموازنة بين القصيدة وشيء ما ، يتسم به عالم الناطقين بالإنجليزية في الوقت الحاضر . وهنا نجد كتلة كبيرة من النقد تنفذ على هذه الموازنة ، التي لا تتحدد فحسب في عناوين مثل عنوان كتاب كلينث

إن تشبيه القصيدة بأثر من الآثار أو بنوع ما من الأشياء هو تشبيه قديم ، على الأقل منذ أن قال هوراس عبارته « لقد بنيت أثراً أكثر

إن هذا التصور ، بطبيعة الحال ، له مشروعيت ؛ فهو يذكرنا بمفاهيم «صورية»<sup>(٤)</sup> سائدة ، سابقة عن الشعر «المحكم» و«الواضح» - المصنوع ، أى المصنوع من الصور (مع ميل إلى الصور المرئية) بدلاً من الكلمات . ولم يزل رد الشعر إلى الصور المرئية يوحى بنظريات أفلاطونية وأرسطية مبكرة عن الشعر ، من مثل «النظرية الكوداكرومية» ، التى تبناها سير فيليب سيدنى : «الشعر يجعل العشب أكثر اخضراراً والورد أكثر احمراراً» (انظر «دفاع عن الشعر» لسيدنى فى آدمز ص ١٥٧) . ولكن صيغة الصوريين أكثر إغراقاً من فكرة سيدنى وغيره عن القصيدة بما هى صورة «تكلم» . (انظر هوراس ، فن الشعر ، آدمز ، ص ٧٣) .

## (٢)

كثير من هؤلاء النقاد المشبعين بفكرة الأشياء ، والبنيات ، والهياكل ، والنظم التراكمية ، أكدوا جميعاً أن الشعر ينتمى إلى عالم الصوت حتى وهم يبدون هذا العالم فى شروح مؤسسة على ثنائيات مكانية . ولكن لكى ننظر إلى العمل الأدبى فى وجوده الأولى الشفاهى والسمعى ، علينا أن ندخل بشكل أكثر صمغاً فى عالم الصوت هذا فى حد ذاته ، عالم أنا / أنت "I / thou" ، حيث يتواصل الأشخاص مع الأشخاص من خلال ذلك الرنين الداخلى الملى بالأسرار ، الذى يزودنا به الصوت على أفضل ما يكون ، واصلين بين دوائى بعضنا البعض بطريقة لا يمكن لأحد منا أن يصل بها إلى داخله «شيء» ما على الإطلاق . هنا ، بدلاً من أن نغترل الكلمات إلى أشياء أو قوارير أو حتى أيقونات ، نأخذها ببساطة على نحو ما هى عليه وبشكل أكثر جوهرية ، بوصفها أحداثاً كلامية ، أو - بعبارة أخرى - بوصفها صيحات . إن كل فعل للقول ، بما فى ذلك الأدب كله ، هو جلدوتاً بمثابة صيغة ؛ صوت ينطلق من داخله شخص ما ، تكيف وفقاً لتنفس الإنسان زفيراً يحتفظ بالصلة الوثيقة بالحياة التى نجدتها فى التنفس ذاته ، والتى تسجلها اللغة فى اشتقاق كلمة نفس بمعنى نفس<sup>(٥)</sup> . وإن ذلك الذى يفقد نفسه يفقد كذلك مطلقه . ولعلنا نضيف : إنه يفقد حياته كذلك . إن الصيغة التى تفاجئ أذننا ، ولو كانت صيغة حيوان ، لى ، بناء على ذلك ، علامة على شرط داخل ؛ وهى فى الحقيقة شرط لتلك البؤرة أو ذروة صفة الداخلية الخاصة بالوجود الذى ندهوه حياة ؛ إنها غزو لكل المحيط الذى يلف الكائن الحى من خلال الحالة الداخلية له ، وغزو لمحيط الإنسان من خلال وجهه الداخلى ذاته . ودخيلة الإنسان لا تظهر نفسها بشكل كل ، ولا تفقد جوهرها الداخلى خلال هذا الغزو ، بل على العكس تماماً ؛ إنها تحتفظ به ويرباطه جاشها فى الصيغة ، وتعلن لكل ما يوجد خارجها أو من حولها أن هذه الدخيلة موجودة ها هنا ، تظهر نفسها للآخرين ، رافضة التخل عن ذاتها . إن صيغة المجرع ؛ صيغة الإنسان الذى يعانى ، تغزو ما يحيط به من كائنات ، وتلع

بروكس «الغارورة المحكمة الصنع» ، أو كتاب وليام ك . ويزات «الأيقونة اللفظية» ، بل توجد فى أساس كثير من تفكيرنا وكتابتنا النقدية الأكثر فعالية من غيرها ؛ فريتشاردز ، فى كتابه «العلم والشعر» ، يتعامل مع القصيدة بوصفها «هيكلاً» لـ «جسم من الخبرة» ، بما هى «بنية» من خلالها «تترافق النبضات» التى تشكل الخبرة جنباً إلى جنب (انظر أيضاً «النقد العلمى» ص ٨٥٧ من آدمز) . ويجيب رينيه ويلك وأوستن وارن فى كتابهما الواسع التأثير «نظرية الأدب» ، عن سؤالها الأساسى حول كيفية وجود عمل أدبى من خلال شرحه بوصفه «بنية» من المعايير أو نظاماً تراكمياً ، من القواعد . وتؤكد المقالة العظيمة لـ ت . س . إليوت «التقاليد والموهبة الفردية» ، النظر إلى القصيدة من حيث هى «أثر» ، وتعالج التقاليد بدون اهتمام زائد بتشكيلها اللفظى فى حد ذاته . إن التقليد الشعرى ينظر إليه هنا دون اهتمام واضح بخاصيته السمعية الجلدية بوصفه حواراً بين إنسان وإنسان ؛ حواراً يحقق فيه كل تعبير لفظى وجوده . إن الالتفاف مع التقاليد عند السيد إليوت ليس مجرد الالتفاف أو لحناً مصاحباً ، ولكنه أشياء «تتلاءم» بعضها مع بعض . إن العملية الإبداعية هنا متخيلة خارج عالم الصوت ، فى مصطلحات (الأشياء) الكيائية المتفاعلة . وعلى الرغم من تنكر السيد إليوت الحالى لهذه الفكرة ، فإن «معادله للوضوح» (انظر «هاملت ومشكلاته» ، آدمز ، ص ٧٨٩) مشهور بحق ؛ لأنه صيغة محتشدة لحالة عقلية كاملة ، متأسسة على عالم المكان والأسطح . ومن الجدير بالملاحظة أنه فى إبان نشر مسرحية «الكاتب القطة» للإليوت<sup>(٦)</sup> أصبح رمز الأداء الفنى أكثر التزاماً بالمرئى والملموس . إن بطل المسرحية السير كلود مولمار ، الذى أخفق فى أن يكون فنانياً ، وإن كان شاعراً بالمعنى الأوسع للكلمة ، يظهر لنا فى هذا العمل بوصفه عززاً فاسداً .

إن الانحياز إلى ما هو مرئى وملموس أمر يتقاسمه الشعراء أنفسهم حينما يتكلمون عن إنجازاتهم . فارشبالد مكليش<sup>(٧)</sup> ، الذى كان دائماً راصداً حساساً للاتجاهات النقدية والأدبية فى عصره ، يقارن فى قصيدته «فن الشعر» بين القصيدة وجملة من الأشياء «غير اللفظية» المدركة فى صورها المرئية والمادية :

على القصيدة أن تكون ملموسة وبكها

مثل حبة فاكهة كروية الشكل ؛

أن تكون قديمة قديم الميديايات العالقة بإبهام اليد ؛

خرساء

صامتة صمت صخرة منشقة

من سلسلة صخور الماء قد نما الطحلب عليها -

على القصيدة أن تكون صامتة

صمت طيران الطيور .

هل أولئك الذين يسمعونها . ذلك لأن المجروح لا يتخلل أبداً من نفسه التي بداخله . ولأن هذا الغزو في حالة الغارة أو الهجمة المفاجئة على دخائل الآخرين يكون كذلك بمثابة فعل جاذب بشكل غريب ، فإنه لا يتضمن قدراً كبيراً من فعل الخروج إلى الآخرين بقدر ما يتضمن من فعل جذب دخائل أخرى إلى تخوم وجوده . إننا نقول إن صوت الإنسان الذي يرح به الألم « بأسر » اهتمام الآخرين ، « بأسر » أنفسهم ذاهبا ، و « يورطهم » معه ، من خلال جذبهم إلى داخلته ، وإجبارهم على مشاركته حالته تلك المقلبة لهم .

وليس لغة ، في الحقيقة ، سبيل لأن نجسد صيغة ما نفسها نجسداً كاملاً . إن علامة ما تصنعها أيدينا سوف تبقى بعد أن نرحل ، ولكن حتى أمثالنا الفيزيائية ، الجسدية ، مثلها مثل الأحياء الروحانية للوهي — التي تنطلق الصيغة منها — عندما تتوقف عن العمل بوصفها أمثاقاً ، تكون الصيغة نفسها قد تلاشت . وفهمنا لما قد أنتجه شخص ما على مستوى المكان — كان يكون قطعة من كتابة أو صورة — ليس معناه على الإطلاق أننا نتأكد من أنه حي . أما أن نسمع صوته ( بشرط ألا يكون معاداً إنتاجه من خلال جهاز مكاني جامد على أسطوانة فونوغرافية أو شريط تسجيل ) فهذا معناه أننا مفاكدون أنه حي .

« ليس الصوت إلا هواء مكسوراً » — هكذا يقول النسر الثرثار المتحدث الذي يطوف حلقاً في حلم تشوسر في بيت الشهرة . ولم يقتصر الأمر على أن يفتقر قلب تشوسر المرحوب وطائر اللب إلى فهم لحظة سماعه هذه العبارة ، بل إن لسانه قد التصق بخنقه من الداخل حين قالها . لقد أحس أن هذا الاختزال البسيط للصوت إلى هواء « مكسور » ، ومن ثم إلى عناصر مكانية ، كان أمراً غير حقيقي من الناحية النفسية ، وأمرًا سطحيًا أكثر مما ينبغي . واليوم لدينا الوهي نفسه مثلها كان لدى تشوسر ، وإن يكن في سياق أكثر تعقيداً .

فنحن نعرف أننا نستطيع أن ندرس الصوت من خلال الموجات القياسية ، على رسوم بيانية وعلى أجهزة رسم الدبذبات ، على نحو يجعلنا نفهمه بالآلاف الطرق المختلفة . ولكننا نعرف أيضاً أن هذا الاختزال المكاني للصوت ، الذي يجسده بشكل تام ، والذي يمكننا من أن نتناوله علمياً وبدقة متناهية ، هيئاً واحداً فائق الخطورة .

لكن خلال هذه الدراسة للصوت نعرف كل شيء فيها عدا الصوت نفسه . ولكن نتعرف كنه الصوت ، ينبغي علينا أن نوجده بشكل حقيقي ، أن نسمعه . وما أن نسمعه ، حتى نؤكد سمة الغموض فيه — تلك التي تجعله متميزاً حقاً من أي قياس أو رسم بيان — نؤكد نفسها مرة أخرى . وهذا — على وجه الدقة — ما يجعله بصوت .

إن كل تعبير لفظي ، وبصفة خاصة كل أدب حقيقي ، يظل إلى الأبد شيئاً تكتشفه الأسرار ، وذلك بالنظر إلى دخیلته غير الاصطناعية ، المتصلة بهذا الاقتصاد المزاوغ وغير القابل للاختزال ، والداخل لعالم الصوت ، فالكلمة — مثل النفس أو الشخص —

تفرض أن تخضع بشكل كامل لأي من تلك المعايير الخاصة بالوضوح أو التحديد ( الذي يعنى « الانكشاف » ) مثلما يحدث في اشتقاقنا للكلمات على أساس المعرفة والربط فيها بينها ( على مستوى السطح ) ، كان تكون واضحة ( منكشفة ) ، أو مشروحة ( ماثلة منبسطة ) ، أو معرّفة ( ذات حدود جامعة مانعة ) ، بل ترفض الكلمة كذلك أن تكون واضحة على نحو كل ( منفصلة عن أصلها أو خلفيتها ) أو متميزة ( مستتبّة في أرض أخرى ) .

ولعل لا أحرر بشكل صحيح عما ليد أن أقوله هنا عندما أقرر ببساطة أن الحدث الكلامي ، وبصفة خاصة العمل الأدبي الحقيقي ، ذو « عمق » ، ذلك لأن العمق مفهوم من المفاهيم التي يمكن أن تتبدد في مصطلحات الأسطح ، بشكل نهائي ، إن لم يكن بطريق غير مباشرة . أما مفهوم الدخيلة فلا يمكن أن يتبدد في هذه المصطلحات ، لأن ما أضنه ها هنا بهذا المفهوم هو على وجه التحديد المقابل لمفهوم السطح ، هو ما ليس له سطح على الإطلاق ، ولا يمكن أن يكون له أبداً .

إن اللغة تحتفظ بهذه الدخيلة لأنها هي والمفاهيم التي تولد معها تبقى دائماً الوسط الذي يكتشف فيه الأشخاص مرة بعد أخرى أنهم أشخاص ، بمعنى أنهم يكتشفون دخالهم وأنفسهم الحقيقية . والأشخاص الذين لا يتعلمون ( بطريقة أو بأخرى ) كيف يتحدثون ، يظلون بلاء ، غير قادرين على الدخول ، بمعنى الكلمة إلى عالم أنفسهم . وعلى الرغم من حقيقة أن الحدث الكلامي نفسه ينبغي أن يكون دائماً ذا مرجعية ما ، على الأقل بشكل غير مباشر ، إلى حقيقة خارجية بالإضافة إلى مرجعيته الداخلية فإنه لا يمكن التخلص من طبقة صوت الحدث الكلامي الذي ينطلق نحو داخله المتكلم ، فضلاً عن داخله السامع ، الذي يبعد في داخلته كلمات المتكلم ، وهذا يفهمها . وبسبب هذه المرجعية المزدوجة للغة ، إلى الشخص وإلى الشيء ، فإن عبارة « إياك لا أهتم » يمكن أن تكون معادلة لعبارة « الأفياء التي نحاول أن تفوقها لا أهتمها » .

ولكن إذا كانت اللغة إجمالاً توجه البعض نحو داخل الإنسان ، متكلماً كان أو سامعاً ، فإن الأدب ، من بين كل أشياء اللغة ، يجوز من بعض النواحي على أعظم قدر من الدخيلة ، لأنه يوجد ، متميزاً من أشكال التعبير الأخرى ، داخل وسط الكلمات نفسها ولا يسمى إلى المروء من هذا الوسط . فلك في حين أن معظم أشكال التعبير الأخرى ، إن لم يكن جميعها ، تطمح ، بمعنى ما ، إلى مثل هذا المروء . والتعبير العلمي يسير بشكل غمطي على هذا المثال ، إنه يحيط الكلمات بتعريفات وحواجز من كل نوع لكي يحفظها إلى مدى بعيد من أن تدل على حيايتها المطلقة داخل عالم التواصل الداخلي الخفي بين الأشخاص ، فلك العالم الذي جاءت إلى الوجود من خلاله . التعبير العلمي يسير نحو الشرح الكامل ، وهو يلوى الكلمات نحو أغراض عرضية على حساب أهداف جوهرية ، بمعنى أنه يحاول أن يحتفظ بمرجعية الكلمات إلى الواقع « الموضوعي » تحت نوع من التحكم الخارجي . إن العلم يستند بكل ثقله على الرسوم البيانية أو على مفاهيم ذات أشكال تمثيلية .

ومع ذلك فإن التعبير العلمى يضع تصميماً على أساس اللغة وإن يكن توفيقه ما هنا توفيقاً جزئياً ليس إلا ، وذلك لسببين : الأول ، أن الضبط العلمى للمصطلحات فى حد ذاته نشاط علمى ، وليس تكتيكاً فى تناول الموضوع ، ومن ثم فهو ينكشف عن دخيلة خفية بعينها . وفى أى لحظة من التطور ، لا يكون العلم نفسه ، ناهيك عن الفلسفة ، إلا حواراً مقيداً .

وثانياً ، يستطيع العلم بوصفه مصدر نفسه فى مصطلحاته الصحيحة أن يفيد فحسب من ذخيرة الكلمات أو الوحدات الصرفية التى جاءت إلى الوجود بطريقة غير علمية أو لا علمية ، وهذا أمر يدهو إلى العجب . لقد كان على العلم أن يؤسس نفسه داخل لغة حية حقاً ، لغة طالعة إلى الوجود عبر اشتقاقات متحكم فيها بطريقة غير علمية . وهكذا فإن صياغة التعبير العلمى والمفاهيم العلمية يتم تخفيفها فى كل مكان بثوابت غير علمية . وسوف يظل الأمر هكذا دائماً . وفى التحليل الأخير ، تستطيع كل العلوم بشكل ما أن تبقى وتستمر من خلال الشرح فى مصطلحات غير علمية ، وإلا فإن أحداً لن يكون قادراً على العبور من عالم الكلام الإنسانى العادى إلى عالم المعانى العلمية ، إلا أن يكون قد ولد فى هذا العالم الأخير . وهذا يعنى أن العلم ، على نحو أساسى ، لا يستطيع أن يخترع كلمات جديدة بشكل كلى ، إنه يستطيع أن يخترع فحسب تركيبات من تلك الكلمات أو الوحدات الصرفية التى ورثها من التاريخ ، أى من العالم الداخلى الذى قد تواصل فيه الإنسان مع الإنسان عبر أزمان بالغة الطول ، فى حوار بالغ القدم ومركّز فى قصة الإنسانية ، ومستمر فى تلك الدخيلة العجيبة لعالم الصوت . ولأن هذا العالم الذى يحمل فيه العلم عالم داخلى ، ومن ثم غامض وغير مشروح ، فإن على العلم والفلسفة نفسها أن يسعيا بطريقة ما إلى التعبير عن هذا العالم خارجياً . ولهذا فإن شأن العلم ، وشأن الفلسفة بطريقة مختلفة ، أن يشرحاً ، أن يكشفاً ، أو « يخرّجاً » ، أن يفسراً ويستجلباً الأنغاز ، تلك الأنغاز التى لعلها لن تظل ألغازاً بالمعنى ، وذلك لأنها ، على نحو ما ، سوف تبقى دائماً هكذا بصورة جزئية .

### (٣)

وعلى الرغم من أن النقد ليس له أن يصبح معادلاً للعلم ، فهو إلى حد ما شرح ، وهو يمتلك شيئاً من هذه النزعة العلمية نفسها . وإذا لم يكن للنقد نفسه أن يصبح قصيدة فإن نقد القصيدة ينبغى أن يتضمن بعض التوضيح . ولعل موضوع النقد النبائى هو أن يقدم القارئ بشكل أكثر اكتمالاً إلى الغموض الذى هو القصيدة ، ولكن تكتيكه سوف يكون إلى حد ما « توضيح » أشياء بعينها .

ويجب الإقرار بأن النقد يسلم فى وضوح ، أكثر مما يسلم العلم ، بغموض اللغة . ونظرة واحدة إلى معنى النقد نفسه ، مؤيداً بالاشتقاق المعقد للفظ ، توضح هذه الحقيقة ، لأن النقد جذرياً

يعنى الحكم ، الذى لا يعنى بدوره شرحاً أو رسماً بيانياً ، وإنما يعنى قول نعم أو لا . والناقد ، بوصفه « قائلًا » نعم أو لا ، هو بمثابة أحد سكان عالم الصوت . إن فكرة الحكم ، المتمثل فى فعل الإنثبات أو النفى لا يمكن أن تحتل ببساطة فى اصطلاحات التماثل المكافئ . وهكذا فإن النقد أو الحكم ، بوصفه فكرة قابلة للتطبيق على نحو مؤكد بطريقة أو بأخرى فى كل العلوم ، يرتبط بشكل لافت للانتباه إلى أقصى حد بإجراء عمليات فى الأدب ، أو فى الأعمال الفنية ، التى هى أيضاً ، على نحو ما سوف نرى ، بوسائلها الخاصة « كلمات » . وهذه الحقيقة تحمل شهادة مشاكسة لحقيقة أخرى هى أن الأدب يتحرك بالتأكيد فى ملكة الكلمة . وفضلاً عن ذلك ، تشهد الأعمال الفنية على حقيقة أن الأدب ( والفن ) يوجدان فى علاقة خاصة بدخلة الإنسان ، بتلك « النفس المؤثرة » على نفسها ، الأكثر غرابة ، والأكثر استمرارية ، على نحو ما يصفها جيرارد مانيل هوبكنز<sup>(١)</sup> ، تلك النفس التى ترقد إلى الأبد ، ملفوفة فى قرارها الغامض المعبر عنه بعبارة « الملفوفة بإحكام ، والصاعدة تماماً إلى ( لا ) أو ( نعم ) » ( عن صورة شخصين شابين جميلين ، ص ٢٨ ) .

وأنا أعتقد أن مثل هذه الاعتبارات أو المنظورات ، ينبغى أن تظلم من طموحاتنا النقدية إلى اختزال العمل الأدبى - ونموذجه الأمثل القصيدة - إلى نوع من الموضوع . ذلك لأنه ، على الرغم من أن أعمال الأدب - على نحو ما يزعم اليوت بحق فى مقالته عن المعادل الموضوعى - « ليست تعبيراً عن الشخصية ولكن هروباً من الشخصية » ، وأنها فى هذا لا تشابه الحوار العادى ، فإنها مع ذلك ليست - على وجه التحديد - هروباً إلى موضوع ، إلى شيء يمكن إدراكه إدراكاً صحيحاً ، ولو على سبيل التشبيه ، فى اصطلاحات الأسطح والإدراكات المرئية أو اللمسية . فالأعمال الأدبية تتكون من كلمات ، وهى - كما اقترحنا - كلمات تحتفظ فى نفسها حتمياً بشيء من دخيلة ميلادها داخل تلك الدخيلة التى هى شخص ، وبوصفها صيحات تنطلق إلى « الخارج » ، ولكنها ليست امتدادات أو إسقاطات للدخيلة . وهذا المعنى فإن وجهة نظر كامو وسارتر عن الإنسان ، بوصفه داخلة « تُختبَر » نفسها ، ليست صحيحة تماماً بالنظر إلى واقع الموقف الإنسانى . إننا سنكون أكثر توفيقاً لو احتفظنا باستعاراتنا بحيث تكون أقرب إلى عالم الصوت ، وفكرنا فى الكلام والأعمال الأدبية من حيث هى « مظاهر فيض » ، أو - بشكل أفضل - مظاهر إيجاز لدخيلة ما . إن كل الكلمات التى يطلقها المتكلم تبقى ، كما رأينا ، بشكل ما مرتبطة به داخلياً ، لكونها دعوة لشخص آخر ، لدخيلة أخرى ، كى تشارك داخلة المتكلم ، دعوة إلى الدخول فيها ، وليس للنظر إليها من الخارج . إن الثنائية الجدلية الهيكلية ( السيد / العبد ) تكشف عن بصيرة رائعة جزئياً ، ولكنها لا تغطى كل العلاقة ( شخص / شخص ) ، التى تنكشف عن الصوت بوصفه صوتاً .

ولما كانت كل الأعمال الفنية بمقياس ما أحداثاً كلامية ، تعبيرات منبثقة من النفس الإنسانية ، فإنها - كذلك - تنم عن هذه



مباشر إلى لا شيء ، حل الإطلاق ، للموسيقى تدلنا حل ما يمكن أن يقوم به الصوت في سبيل التواصل الخالص بين داخلية شخص وأخرى ، بين شخصين ، بين معرفة ومعرفة ، وبين حب وحب ، وذلك لا يكون إلا إذا لم يجد الصوت نفسه متورطاً كذلك في تمثيل الأشياء ، ومن ثم متورطاً في شبكة الشرح التي يعمل فيها الصوت الإنسان ، والتي هي نصف حجة في الوجود .

ولكن حل هذا الأساس ، ولأن الموسيقى ليست متورطة مباشرة مع حتمية الأشياء - إلا إذا كانت متشابهة مع شيء بعينه ، وهذا لا يكون إلا في الحد الأدنى ، ولكونها صوتاً خالصاً ، ليس الصوت إلا هواء مكسوراً - تتمكن الموسيقى من أن تتهرب من نصف المسئولية المزدوجة للصوت الإنسان ، الذي ، في إعطائه حدثاً كلامياً للكلمة الإنسانية ، ينظر إلى الداخل وإلى الخارج بشكل متزامن . وفي حين أن الموسيقى ، في أكثر أشكالها نقاء ، غير متجهة إلى الداخل ، بمعنى أن تكون ذاتية بشكل خالص ، فهي مع ذلك متجهة إلى الداخل ، بمعنى أنها في حين أنها تتكلم فإنها لا تقول شيئاً - أي ، لا شيء . إن الموسيقى الخالصة لا تبالي بكل الجهود من أجل إعادة التمثيل . إنها تمثل خالصاً ، ولكن بسبب هذه اللامسئولية المحسوسة ، التي تدلنا لها الموسيقى بجهاها الفاتن ، تحمل الموسيقى داخل نفسها جرثومة انحلالها . وعندما تلفظ كلمة ما ، غير معنية بأن ترمز إلى شيء - برغم حقيقة انتباهها إلى عالم الصوت وملكوته ، وأنها تفتت حل هذا الموقف - فإنها سرعان ما تسقط هذه الكلمة حقاً بعد مدة قصيرة من كونها صوتاً ، وذلك لأن الصوت الإنسان - برغم داخلية - لا يحقق كماله الداخل إلا بأن يجعل خارجاً أيضاً . إن الموسيقى ، في كونها صوتاً خارجياً للشيء ، تفيض بداخلية ومية . وفي كونها تعبيراً عن لا شيء ، فهي كذلك ، في التحليل الأخير ، صوت لا أحد . ولهذا السبب ، كلما أصبحت الموسيقى موسيقى خالصة ، خاطرت بأن تكون متوحدة مع الرياضيات ، حل نحو ما بين لنا تاريخ الفنون في العصر القديم والعصور الوسطى ، وهكذا لا يصبح منظوراً إليها حل الإطلاق بوصفها صوتاً . ويحمل العملية الفنية إلى أحد طرفيها ، فإن الموسيقى تكشف - من ثم - عن التوترات المستحيلة التي يعمل في ظلها الفن كله ، والتي ينبغي أن يبدل قصارى جهده دون توقف ليلدها ، دون أمل قط في نجاح كامل . إن هذه التوترات تكشف عن نفسها بصورة أكثر إدهاشاً في ملكة الصوت ، لأن الفن كله ، بوصفه صوتاً أو كلمة ، يوجد مع مرجع خاص إلى هذه المملكة .

إذا كان من المرغوب فيه أن يجاوز النقد الأدبي اهتمامه السليم والمسلم به في « موضوع » الفن أو « المعادل الموضوعي » ، وذلك من خلال إعطاء اهتمام أكثر وضوحاً إلى السياات الشفاهية - السمعية اللازمة للفن كله ، وبخاصة تلك المرتبطة بالأدب فإن المرء يستطيع أن يقترح أن المنظورات المطروحة من وجهات نظر الفلسفة الظواهرية والوجودية ينبغي استغلالها في هذا الصدد إلى

الدخيلة . وحتى أحوال الحزف في « الكاتب الثقة » للإبوت ، لو استأنفنا تأملات سير كلود ، تتكون بهذا المعنى من كلمات ، مرعدة لأصداء الحياة الإنسانية ، وذلك لأن سير كلود يستمر في تشخيص خبرته بالحزف من حيث هو أداة للتواصل بين الأشخاص :

ولكني عندما أكون وحدي ، وأظفر إلى شيء واحد لمدة كافية ،

بتملكني أحياناً هذا الإحساس بالتوحد

مع الصانع الذي أتكلم عنه -

إحساس بنشوة مُشجبة

تجعل الحياة محتملة ...

( ٤ )

إن قطعة الحزف تساعد حل الربط بين الفنان المجهول والمراقب في أحوال كثيرة من نواح مختلفة ، بحيث توحدنا في كل تدخله الكلمة ، أو في كل لا يدخلها . لكن إذا كان يمكن أن يقال إن قطعة من الحزف أو أي موضوع آخر للفن يتشكل في كلمة أو كلمات ، فإنه يمكن أن يقال إن الأعمال الأدبية تفعل الشيء نفسه أو حتى ما هو أكثر . إنها لا تتشكل فحسب في كلمات ، بل إنها تتكون من كلمات . ولهذا السبب فهي تبقى أكثر غموضاً من بين كل أعمال الفن ، أكثر غموضاً ، حتى من الموسيقى ، التي هي ، متميزة من الكلمات ، صوت خالص ، ولكنها صوت ذو مرجع إنسان مفتقد .

من الشائع أن أوسطو قد لاحظ ذات مرة أن الموسيقى هي أكثر الفنون « محاكاة » ( السياسة ، ه ) ، وهذا يتضمن أنه ، مادام الفن محاكاة ، فإن الموسيقى هي الفن الأكثر إنجازاً - وهي فكرة متناقضة إذا كانت فكرتنا عن المحاكاة تتشكل أساساً من خلال مرجع ، حتى ولو كان مرجعاً مناظراً لعالم الرؤية والمكان . فإذا حاول حمل من أعمال بيتهوفن أو بارتوك أن « يحاكي » من معنى موجود خارجه ؟ ومع ذلك فإن ملاحظة أوسطو لا تحتاج منا أن نفسرها في اصطلاحات مثل هذه الأبنية ، فيبدو أنها تحتوي في أصلها على فكرة يمكن أن تطور بطريقة أخرى ، حل الرغم من أنه من وجهة نظر أوسطو في التاريخ العقل لا يمكن لهذا التطور أن يتحقق بشكل واضح . والفكرة هي : من بين الفنون ، تنفرد الموسيقى بنوع من الأولوية ، مادام لعالم الصوت الأولوية فوق عالم المكان في الخلق الفني ؛ لأن الفن كله ينبغي دائماً حل نحو ما أن يكون صوتاً أكثر منه « شيئاً » . إن الموسيقى الخالصة ، بمعنى الصوت اللحني أو المارمون دون كلمات ، برغم ما فيها من نقص يرجع إلى عدم كونها صوتاً إنسانياً ، لا تزال ذات أولوية بعينها تتقدم الصوت الإنسان نفسه ؛ وذلك من جراء وجودها بشكل كل داخل الصوت . إن الموسيقى صوت مستغل من حيث هو صوت خالص ، وامراً بشكل

ذهب قبله ، وهو عمل كبير واحد في المستقبل ، وهذا يحدث ، لأنه على وجه التحديد ليس مجرد موضوع ، بل شيئاً قيل ، « كلمة » ، لحظة في محادثة سائرة في الزمن . إن التفكير في العمل الأدبي والحديث عنه بوصفه لحظة في حوار يولد لدينا وهماً بإمكاناته التاريخية « المفتوحة » أو غير المفيدة ، وهماً بعدم مشابهته لـ « شيء » متميز . إنه يظهر بما هو شيء مثل كلمة سارتر « موجود لذاته » وبالمثل « موجود في ذاته » ( انظر « الوجود والعدم » لسارتر )

وهناك منطقة أو مشكلة أخرى في النقد يمكن أن نتعامل في اصطلاحات الأداء الشفاهي والسمعي ، هي قضية النوع الأدبي ، فعل نحو ما تقاوم القصيدة أو أي عمل فني آخر بما هو كلمة التأطير الكامل من حيث هو « موضوع » يفكر فيه ويحدد بشكل واضح ويميز في المكان ، فهكذا تماماً تقاوم القصيدة التأطير الكامل في مصطلحات الأنماط والأنواع الأدبية ، وذلك لأن هذه الأنماط والأنواع تمثل محاولة للتعريف والحد والإلمام ، وهي بهذه الطريقة تنطوي على تدخل ضروري بالتأكيد ولا يمكن تجنبه من أجل أغراض الشرح ، ولكنه لا يمكن أبداً أن يكون مدخلاً مُرضياً في حالة أعمال هي - مرة أخرى - ليست موضوعات بل لحظات في حوار . إن الوهي بالأمر على هذا النحو يمكننا من أن نشرح لأنفسنا حقيقة مزعجة نعرفها جميعاً ، وهي أنه يوجد ، بمعنى جد حقيقي ، وحدة بين كل الأعمال المختلفة لكاتب واحد ، على سبيل المثال جوناثان سويفت ( ليكن مثالنا من كاتب استخدم تنوعاً عظيماً من الأنواع الأدبية ) ، سواء أكانت قصائد غنائية أو نثراً قصصياً عن الرحلات ، أو غدياً أدبية ليكر شتاف ( اسم مستعار لسويفت وستيل ) ، وهذه نوع من الخطب أو الكراسيات الساخرة . وهذه الوحدة أعظم من تلك الموجودة في الأنواع الأدبية التي تنتمي إليها هذه الأعمال على حدة . وأساس هذه الوحدة هو أن هذه الأعمال جميعاً بمثابة الأحداث الكلامية ، الكلمة ، التي تنتمي للإنسان واحد .

ثالثاً ، ثمة اهتمام واضح بالطبيعة الشفاهية - السمعية للعمل الأدبي يمكننا من أن نضع أماناً بشكل أكثر اكتمالاً وظيفية الناقد ، بل أن نضع أماناً كذلك حقيقة أن النقد يكون باستمرار معتمداً في وجوده على وظيفة الناقد . لأن دور الناقد يصبح أكثر وضوحاً وأكثر تعقيداً معاً ، إذا تحققنا بشكل واضح من حقيقة أن الشعر كله والأدب جميعاً ، من وجهة نظر بعينها ، لحظة في حوار . فلو أن « موضوع » الفن الذي هو « مصنوع » من كلمات كان حقيقة - « موضوعاً » - بذاته ، لاستطاع المرء أن يتحدث عنه دون أن يتورط فيه بالطريقة نفسها التي دائماً ما يتورط فيها الناقد - على الرغم من كل شيء - عندما يتحدث عن هذا « الموضوع » . ومع ذلك ، فإن الفن ليس ببساطة موضوعاً فحسب ، بل شيئاً نطق به شخص ما ( شخص تاريخي ، يتكلم في مكان بعينه ، في زمن بعينه ، وعلى إثر أحداث تاريخية وأدبية بعينها ) بعد أن تكلم آخرون بشيء آخر ، ونتيجة لما تكلموا به. وعمل الناقد هو كذلك شيء ينطق

مدى أبعد على أبدي النقاد الأمريكيين والبريطانيين . لقد حان الوقت لأن يفهم النقد بوعي نقاد مثل لويس لافيل ، ومارتن بوير ، وجبريل مارسيل ، ذلك الوهي الذي يجعل من الممكن أن نتعامل إلى حد كبير مع اللغة بوصفها صوتاً ، أي مع معادلات ليست « موضوعية » بشكل مجرد ، أو حتى ، بسبب هذا ، مع معادلات « ذاتية » تجرّيداً ، بل مع معادلات تتجاوز هذا التصنيف الموضوعي - الذاتي ( الذي هو نفسه مشتق من فكرة مرثية غير منعكسة للواقع ) . إننا نحتاج إلى المعنى الكبير كيجاردي للجدل ، ونحتاج كذلك إلى وهي بالمعنى الوجودية الضمنية للحوار - أي لكل التعبير المنظور إليه من وجهة غرضه ، تبادل بين « الأنا » و « الأنت » - على نحو ما سجل بشكل متتبع في أعمال ما بعد الهيكلين ، مثل ياسبرز وكامو ( في « السقوط » هناك كلام شخص واحد فقط مسجل ، ولكن الشريك المباشر في الحوار يصبح « الأنا » الذي هو القارئ . وينبغي أن يلاحظ أن الشخص المتكلم هو القاضي - الشخص الذي يقرر ، يقول نعم أو لا - وهو قاض نادم ، واع بأنه هو نفسه محكوم عليه بأن يُحاكَم . وإذا كان لنا أن نتوقع أن هذه التطورات النمطية في القارة الأوروبية تضرب بجذورها في تربتنا النقدية ، التي لا تزال أنجلوسكسونية ، وإذا لم يكن هذا التوقع أكبر مما ينبغي ، فإننا نستطيع أن نتعامل على نحو مرضي وبدرجة أعظم مع مشكلات بعينها في النقد لا تزال حتى اليوم عصية .

أولى هذه المشكلات هي مشكلة « حدود » العمل الأدبي . إن أي نقد يصير على أن كل عمل ينبغي أن ينظر إليه بوصفه كلاً ، بمعنى أن كل عنصر يعتمد على النظام الداخلي للعمل ، فمثل هذا النقد سوف يتلمس العمل بوصفه عملاً ذا حدود متناهية . وإن الناقد ليقع في الحيرة عندما يجد ، على سبيل المثال ، في الكتاب المدرسي المعروف بتأثيره ، ألا وهو « فهم الشعر » لكلينث بروكس وروبرت بن وارين ، أن الأعمال الأدبية لها حقاً حدود متناهية ، كما يجد التسليم بأن « يقال أحياناً إن كل عمل الشاعر هو في حقيقة الأمر قصيدة واحدة طويلة ، أجزاؤها القصائد المفردة » . ولا يحاول السيد بروكس والسيد وارين أن يفندا وجهة النظر هذه . ولكنها وجهة نظر ملفزة إذا أردنا معها أن نأخذ كل قصيدة بشكل مفرد من حيث هي موضوع متميز يوجد في منطقته الخاصة - « فارورة محكمة الصنع » - اللهم إلا إذا كنا راغبين في تذكر أن الفارورة المحكمة الصنع هي كذلك ، بوصفها كلمة ، مثل القصيدة المفردة ، لحظة في حوار بالغ الطول يكون فيها ما يحدث داخل نفسية الفنان ويسجله في عمله ترديداً لصدى التطور الكلي للكون . ومن وجهة النظر هذه تكون القصيدة المفردة متميزة ، حتى وإن كان هذا التمييز يفوق لللاحظات النثرية في حوار ما ، على الأقل من حيث ما يوفره هذا الحوار من وحدة للتوقف والتأمل . إن هذه اللحظة توصل شيئاً فريداً لا يمكن الإمساك به خارج القصيدة . ولكن ، على حين أن هذا الشيء يقوم بنفسه أكثر مما يمكن لرد سريع في محادثة ، فهو لا يقوم بنفسه كلية . إن كل عمل أدبي يحقق تقدماً متناهياً فوق ما

تحرركها بشكل ما خارج عالم الرنين والصوت إلى عالم المكان ، لأنه مادام المرء يهدف إلى أن « يشرح » ، أن « يوضح » ، أن « يبين » ، فهذا يعنى أن المرء يهدف إلى التعامل مع معرفته من خلال تصورها - على سبيل التماثل مع عالم الرؤية للمكان - و- الضوء ، وليس مع عالم الصوت . إن مفاهيم من هذا النوع - تشرح ، توضح ، تبين - هى مفاهيم مؤسسة كلها على هذا التماثل المرئى .

هكذا ، فى مواجهة خيارين أحلامهما مر ، يشتبك الناقد بجدل الموضوع والكلمة الذى يلتبس فيه العمل الفنى وجوده . إنه يستطيع إما أن يأخذ العمل بما هو موضوع ثم يحاول بشكل ما أن يجهله إلى كلمات - أو إذا كان العمل قطعة أدبية واقعا ، فلديه فرصة أكبر لإحاطته إلى كلمات - وإما أن يأخذ العمل بما هو كلمة ويحاول أن يوضعه ، أى أن يستغل شبهه بـ « الأشياء » . وبشكل عام فهو يقوم جزئيا بهذا وبذلك . وفى كلتا الحالتين يعلن عن حدود العمل الفنى ، أو لعلنا نستطيع القول إنه يعلن عن حدود الإدراك الإنسانى والنشاط العقلى جميعا ، أو إن أردت الحق ، فإنه يعلن عن تناهى التناهى . ذلك أن كل الموضوعات فى هذا العالم الخاص بنا هى بمعنى ما كلمات ، وجميع كلماتنا تدعو إلى المناورة بوصفها أشياء . وفى هذه العملية يمكن للناقد ، مثل الشاعر نفسه ، أن يُشغّر الموضوع فى كلمات أو يفك شفرة الكلمة إلى شبه موضوع . ولكنه لا يستطيع أن يهضم بالأميرين معا ، فاكسب أراضى فى قطاع يعنى التدخل عنها فى قطاع آخر . ومع ذلك فالحصارة الكلية لا تكون أبداً فى مثل عظيمة المكسب النهائية . ويستطيع الناقد ، مع ذلك ، أن يتغلب على هذا الموقف المحرج الذى يجد نفسه فيه ، على الأقل إلى الحد الذى يتحقق فيه أنه موقف محرج . فالمعقل لا يستطيع أن يتجاوز حدوده بشكل مطلق . ولكنه يستطيع أن يتعداها إلى الحد الذى يتعرف فيه عليها بما هى حدود . وينبئ أن ننمى لدينا وهما بالحدود التى يجب أن يحمل داخلها كلا النمطين من النقد ، كما ينبغى أن نطور تكنيكات تتحدث عن هذه الحدود .

وأخيراً فإننا بحاجة إلى اعتراف أكثر وضوحاً بالعالم الشفاهى - السسمى الذى نجد فيه الأجيال الأدبية ، والأجيال الفنية الأخرى بطرقها الخاصة ، وجودها . وهذا الاعتراف يمكننا من أن نتعامل بشكل أكثر مباشرة مع المشكلة ذات الأهمية القصوى للتاريخ والتقاليد الفنية . فالفلسفات أو وجهات النظر العالمية التى تنظر ببداية أو بغير بداية ، إلى كلية المعرفة الإنسانية بمنظورها بالمعرفة المرئية ( التى يشجع عليها قليلاً أو كثيراً الإدراك الحسى بالعلاقات المكائنية ) وذلك من أجل استثناء المعرفة الصوتية ، لا مكان فيها للتاريخ ، كما أنها بلا حول فى التعامل مع التطور الكونى ، المعصوى ، أو العقل . ذلك بأن التاريخ الذى نحاول هذه الفلسفات أن تحل محله تاريخ دائرى . فمن المعروف أن التقاليد العبرانية - المسيحية<sup>(٧)</sup> ، التى كانت للعرب العظيم للوهى التاريخى المبكرى للإنسانية ، على نحو ما أوضح براءة فائقة المرحوم إيرك أوبرباخ

به بعد أن نطق آخرون بشيء آخر ونتيجة لما نطقوا به ( وهذا الشيء آخر لكونه يشمل العمل الفنى وما سبقه ، كما يشمل نقداً آخر بالمثل ) . ولهذا فإن عيوب الأدب وعيوب النقد تكون بالضرورة منسوجة معاً . إنها منسوجة على نحو ما تكون الكلمات منسوجة ، كل منها مُتَمِّمٌ إلى لحظة بعينها فى كلية النشاط الإنسانى المنبثق من الحياة الإنسانية فى التاريخ . وإذا رأينا النقد بهذه الطريقة ، فربما يظهر لنا بشكل ما أقل فقرأ فى علاقته بالأدب عما هو مستتج فى بعض الأحيان . إنه يصبح جزءاً من الحوار الكلى الذى يوجد فيه كل الأدب

إن « موضوع » الفن ، أدبياً كان أو غير أدبى ، يدعونا إلى أن نعامله من خلال الكلمات ، وعلى وجه التحديد مادام « موضوعاً » ، لأنه على الرغم من كل شيء ، فالكلمات أكثر قابلية للفهم ، أكثر حيوية ، وبهذا المعنى أكثر حقيقة مما ندركه فى المكان ، ولو على سبيل التشابه . فنحن نستخدم الكلمات من أجل التعامل مع مفاهيم مكانية ، ومن أجل فهمها واستيعابها . نحن نتعلم « من » النظر ، ولكننا نفكر « فى » كلمات ، عقلية كانت أو لفظية . كذلك نشرح الرسوم البيانية « فى » كلمات . إن « موضوع » الفن ، لأنه - على الأقل - موضوع ذو مرجع مكانى غير مباشر وليس كلمة ، فقد فصل نفسه بطريقة ما عن تيار المحادثة والفهم الذى تتحرك فيه الحياة الإنسانية ، وينبغى أن يعود إلى هذا التيار ، مرتبطاً بشكل ما بمتصل حقيقة الوجود ، أى يعود إلى ما يقوله ويفكر فيه حقاً الأشخاص المعصومون حياة ووجوداً . ونحن يأخذ الناقد على عاتقه أن يتحدث عن موضوع الفن ، فإنه يتحمل مسئولية التأثير فى هذه العلاقة أو إعادة التكيف فيها . وهو يقف أمام هذه المهمة ، عليه أن ينتهك العمل الفنى الذى يجتهد فى أن يقوم بنفسه ، لأنه بالكلام عنه يكشف عن حقيقة أن العمل الفنى لا يوجد حقاً وبشكل كامل وكلياً بذاته .

وعلاوة على هذا فإن الناقد أقرب إلى انتهاك العمل الفنى بطريقة أخرى ومعاكسة ، لأنه ، مادام الناقد يقوم بأكثر من مجرد مبادرة الدخول فى خبرة (العمل الفنى أمامه ، أكثر من العمل على خلق مناخ من التعاطف - وقليلة هى الأحوال التى تتظاهر بأنها تفعل مجرد هذا - أى مادام الناقد لا يسعى إلى مجرد أن يفقد الفأرى إلى الخبرة لحسب ، بل إلى أن « يشرح » له ، و « يوضح » و « يبين » عن العمل الفنى ، فإنه حقاً يتناول العمل بطريقة معاكسة تماماً ، ليس بوصفه موضوعاً يجب أن يعاد تكيفه فى العالم الغامض للكلمات ، وإنما بوصفه « كلمة » غامضة ينبغى أن تلىّن هريكها من خلال شرح ، هو على الأقل من نوع شبه علمى « موضوعى » . فالمرء لا يشرح أو يوضح العمل الفنى لأنه موضوع ، بل لأنه كلمة . ذلك لأننا لا نشرح أو نوضح موضوعاً - بلورة من المُرَو ( الكوارتز ) - على سبيل المثال ، أو سمكة . إننا نشرح أو نوضح كلمات أو ملاحظات ( يمكن أن تكون فى الحقيقة « عن » موضوعات ) . ولكن أن « نشرح » أو « نوضح » قصيدة أو صورة فهذا يعنى أن ننظر إليها بما هى كلمة ، وهذا يعنى فى الوقت نفسه أن نعلم على

من كتابه « المحاكاة » ، إنما هي تراث متأصل في فكرة شفاهية - سمعية للمعرفة ، وليس في الفكرة الهيكلية الأكثر مرتبة .

إن نمط النمو في إنعكاسية الفكر الإنسان وفي الاهتمام الواضح والمدرّوس بالفرد في دخليته ، برغم الكثير من النكسات المثيرة للمعجب والمثبطة للمعزّمة ، نمط مهيمن في التاريخ العقل للإنسان عبر المصور ، وهو مظهر آخر ، حل مستوى أو طبقة أعلى ، لهذا الاقتصاد في الطبيعة الداخلية نفسه ، الذي يُعدّ علامة على التطورات الكونية التي بدأت تأخذ طريقها إلى أكبر مراحلها . إن هذا الازدياد في الاتجاه نحو الداخل هو الذي يجعل التاريخ ممكناً ، وهو الذي يحكم التقاليد الفنية . وإن تصبح الإنسانية منعكسة بكل ما في الكلمة من معنى ، فإن التاريخ بوصفه ذاتاً ، ليس فقط حل مستوى الفرد بل حل مستوى المجتمع إلى مدى كبير ، يأخذ حقاً شكلاً ، ويبدأ في المهمة بطريقة خاصة حل نظرة الإنسان إلى العالم . وفي هذه المرحلة ذاتها ، يصبح الفن والأدب بشكل مكثف على وعي مجازيها ، ليس بوصفه شيئاً طارئاً على الفنان وأعماله ، ولكن بوصفه شيئاً موجوداً فيها . وإذا أثر الجدل البالغ الطول بين التقاليد الزاهية لنفسها أهمية متزايدة بوصفها تراثاً تاريخياً ذي أهمية أكثر ، والفرد منهمك في حاسة نامية ، ثاق فلسفات الشخصية إلى الوجود .

وحق الآن ، لم تطرح طريقة للتفلسف حول التاريخ تنافس تلك التي ترى حركات التاريخ بما هي مناظرة لحركات حوار ، أي لما يحدث عندما تشرع دخيلة غير قابلة للانتهاك أو كائن بشري في التواصل مع دخيلة أو كائن آخر . وفي أولية هذه المناظرة في تناول التاريخ ، الذي يُعدّ واداً متأخراً في تطور الكون ، فإن القوة الدافعة المحركة للداخل ، التي تبدو مهيمنة على تطورات ذات مدى واسع ، تؤكد نوعاً من الزعم الجوهرى في هذا المقام ، بمعنى أن حل

التاريخ الأدبي أن يفيد من فكرة الحوار هذه حل نحو أوضح إذا كان له أن يكون أكثر من مجرد إحصاء لما قبل وما بعد ، أو يكون ، بشكل حرفي تماماً ، أكثر من تناول سطحي يتقدمه تشبيه الأفعال الفنية بأشياء غير مترابطة ، مفهومة بالبصر بدلاً من تشبيهها ، في طريقة غامضة ، بالأشخاص أنفسهم ( لأن الصوت تركيز لشخص ) . هذا حل الزعم من أن هذه الإفادة لا تكون بالطريقة الهيكلية تماماً ، وأقل كثيراً بالطريقة الماركسية ؛ وذلك لأن جدل هيكل مستغرق استغراقاً قليلاً جداً من حيث جانبه الصوتي ، مُزجاً الاهتمام من الكلمة بوصفها كلمة إلى مناظرها المرئية - والفكرية - تلك التي يمكن أن ترى منعكسة بشكل مسافٍ في اختزال مرنى ( أطروحة - نبضة - تركيب ) للحوار نفسه .

وصحيح أنه من الصعب أن ننظر إلى الأدب من زاوية سمعية بشكل قاطع ، وإذا كان أي نظر مثل هذا ينبغي أن يتضمن بالضرورة مراجع ومناظرات مرئية في المناقشة الحالية ( وفي هذه الجملة نفسها ، يحدث هذا حقاً )<sup>(١)</sup> ، فمع ذلك ينبغي أن يكون هذا الأمر أقل صعوبة في هذا العصر كما كان عليه في الماضي . بل إنه ينبغي أن يأت إلينا بشكل أكثر طبيعية في عصر تسوده شخصيات مثل بروس ، الذي تسمى أعماله إلى أن تخلد كل أصداء الماضي في تجاويف العقل ؛ ومثل جويس ، الذي يسعى عمله إلى تكثيف كل الماضي والحاضر والمستقبل في داخله ذات أصداء لا تسب أحوارها ، لمونولوج لهلة واحدة ؛ ومثل فوكنر ، الذي تتجاوب أصداء مقاطع شمال المسيسيبي عنده مع أصوات أربع قارات أو خمس ؛ ومثل باوند ، الذي يقدم في « أغانيه » « Cantos » محاولة للوصول إلى شيء مثل الشعر « الحالص » الذي يتكون ، مع ذلك ، من صدى وفيض لأطراف من محادثة استقبلت من كل تاريخ العالم - ؛ بمعنى أنها أطراف لما قد سُجّل في دخائل رجال ونساء منذ أن بدأت هذه الدخائل ذلك التواصل بعضها مع البعض الآخر ، الذي لا تزال تحيا فيه حيواتنا الواحية .

## الهوامش

هو ما ليس له سطح حل الإطلاق ، ولا يمكن أن يكون له أبداً . وقد استعملت كلمة « دخيلة » في هذا السياق لأنها أقرب إلى ما يقصده المؤلف ( وترجمها بهذا المعنى صاحب النسخة الإنجليزية من معجم هانز فير العرب - الألمان ) . أما كلمة « داخلية » فقد استخدمتها في السياق الذي يوحى بالتمثل المكاني لفهوم الدخيلة ؛ وهو معنى ملموس في دلالة الكلمة الإسمية في نظر سيويه ( انظر لسان العرب ، دخل ) .

(١) يستخدم الكاتب كلمتي interior, interiority - بمعنى واحد تقريباً ، وقد ترجمتها إلى دخيلة ( الجمع ، دخائل ) وداعلة . وهما بمعنى واحد كذلك في المعاجم العربية . وداعلة الرجل : بطن امره ، وكذلك دخيلته ، أي بطنته الداخلية ؛ وبنته ومذبحه وخلفه وبطنته ؛ لأن ذلك كله يداعله . وسبق المؤلف بعد « إن مفهوم الدخيلة لا يمكن أن يتبدد في مصطلحات الأسطح ؛ لأن ما أعنيه هنا بهذا المفهوم هو بالضبط المقابل لمفهوم السطح ،

(٢) والكاتب اللغة *The Confidential Clerk* ، مسرحية شعرية لإليوت ، نشرت لأول مرة في عام ١٩٥٤ (فاير وايفر) ، ومثلت لأول مرة في مهرجان أدنبره بين ٢٥ من أغسطس و ٥ من سبتمبر عام ١٩٥٣ .

(٣) أرشبالد مكليش Archibald Macleish (١٨٩٢ — ١٩٨٢) شاعر أمريكي ، ولد في إلينوي ، وكان مساعد وزير الخارجية في ١٩٤٤ — ١٩٤٥ ، وساعد في صياغة ميثاق اليونسكو . ذاع اسمه عندما كتب قصيدة " Conquistador " — وهي كلمة إسبانية مقابلة لـ " الغازي " ، وتطبق على المكتشفين والمغامرين في الأمريكيتين من مثل هرناندو كورتز (١٤٨٥ — ١٩٤٧) ، وفرانسيסקو بيزارو (١٤٧٥ — ١٥٤١) . فالأول كان أول من اكتشف المكسيك من الأسبان ، وعاد إلى الوطن ومات مجهولاً في بلاده . والأخر غزا بيرو واختل نتيجة لضغائن بينه وبين القوات الأسبان . وقصيدة مكليش وصف لحسية كورتز إلى العاصمة الأزنكية . ولكن مسرحيته الشعرية الأخرى : " الحظوظ " (١٩٣٥) ، و " طارة جوية " (١٩٣٨) تتناولان مشكلات معاصرة . في أواخر ١٩٤٩ — ١٩٦٢ كان أستاذاً للبلغة في جامعة هارفرد ، ومفالاته " الشعر والرأي " (١٩٥٠) ، تمكس شعوره أن الشاعر ينبغي عليه أن " يلتزم " ، معبراً عن نظره في الشعر . ومكليش معروف في اللغة العربية بكتابه : " الشعر والفجيرة " ، الذي ترجمه الشاعر سلمي الخطراء الجبوسى ترجمة رائعة مفعمة . وكثيراً ما تلقى أبياتاً من قصيدته " فن الشعر " في المقالات النقدية المعاصرة ، حل نحو ما فعل أرنج هنا منذ أكثر من ثلاثين عاماً . ولذلك رأينا أن نترجم مكليش هنا ، وأن نتيح لبقة قصيدته أن تقرأ باللغة العربية كاملة . أما بقية القصيدة فتعطي حل النحو التالي ( بارت ، سيلفان ، وآخرون — مبرون . مقدمة إلى الأدب : القصة ، الشعر ، الدراما ، الطبعة السادسة ، ١٩٧٧ ، ص ٥٠٣ ) :

على القصيدة أن تكون بلا حركة في الزمان  
على نحو ما يصعد القمر ،  
مغامرة ، حل نحو ما يُفْلَس القمر  
الأشجار العالقة بالليل فصبينا فصبينا ،  
مغامرة ، حل نحو ما يغادر قمر ما بعد الشقاء ،  
الذهن ذكري بعد ذكري —  
على القصيدة أن تكون بلا حركة في الزمان  
على نحو ما يصعد القمر .  
على القصيدة أن تكون مساوية لمباراة :

ليس صدقاً  
لأن كل تاريخ الأسي  
مُدْخِل إلى فراغ وورقة من أوراق شجرة القَيْب .  
لأن الحب  
هو الأعيان المتهايلة ونشئ الأضواء  
على سطح البحر —  
ليس على القصيدة أن تعنى  
بل تكون .

(٤) صُورِيَّة Imagist نسبة إلى الصُورِيَّين Imagists — وهم مجموعة من الشعراء البارزين في إنجلترا وأمريكا قبل الحرب العالمية الأولى (١٩٠٩ — ١٩١٧) ، أسسوا هذا المذهب الحديث في الشعر Imagism — ومن أشهر هؤلاء الشعراء عزرا باوند ، إيلي لويل ، ي . إي . هولم ، ريتشارد ألينجتون ، وهـ . د . (هيلدا دوليتل) . وقد اعتقد هؤلاء الشعراء في وجوب التخلص من الغموض والرمزية في

الشعر ، مع عرض صور تتميز بالوضوح ويقدرها على الإيجاء بصور مرئية تفيض بالحياة . وقد حرر باوند أول ديوان لهذه المجموعة من الشعراء بعنوان " الصُورِيَّون " (١٩١٤) . وكان للشعر الياباني والصيني أثر كبير على هؤلاء الشعراء ، ولكن سرعان ما انشغ بعضهم حل بعض : ففى عام ١٩١٥ انضمت إلى لويل بنشر ديوان لمجموعة منهم أسمته " بعض الشعراء الصوريين " ، وصدرت الديوان ببيان يتضمن المبادئ الجديدة لهذه المدرسة ، ومن أهمها : أن الشعر يجب أن تدخله العلمية ، وأن حل الشاعر أن يتلخ لإشاعات جديدة في شعره ، وأنه لا يوجد فرق بين موضوعات شعرية وغير شعرية ، وأن الصور الشعرية يجب أن تتصف بأقصى درجة من التحديد والوضوح والإحكام . ( ونسب المذهب إلى إيلي فليل " Imagism " (الإنجزم) ) . وقصيدة ت . إي . هولم " حل الرصيف " مثال جيد للقصيدة مكتوبة بالطريقة الصورية :

فوق الرصيف المأخوذ في منتصف الليل ،  
مفتيحاً بقعة صباري المركب على الجبال ،  
يشعل القمر . وما بدأ بعيداً إلى هذا المدى  
ليس أكثر من بالون أطفال ، أخيل منسيا بعد اللعب .

(٥) ثمة مطابقة بين الكلمتين الإنجليزيتين اللتين ذكرهما المؤلف : spirit, breath — من ناحية ، والكلمتين العربيتين : نَفْس ، ونَفَس ، من ناحية أخرى .

(٦) جيرارد مانل هريكز (١٨٤٤ — ١٨٨٩) عين في عام ١٨٨٤ أستاذاً كرسي اللغة اليونانية في جامعة دبلن . كان شاعراً ذا أصالة كبيرة ، ومجدداً ماهراً في الإبداع . ولم تنشر أي من قصائده خلال حياته . وظهرت أول طبعة من قصائده في عام ١٩١٨ ، ونسخة مزينة في ١٩٦٧ .

(٧) لا شك أن التقاليد الإسلامية ممتلئة في القرآن الكريم والحديث الشريف إلى جانب الشعر الجاهل والإسلامي جميعها قائمة على تراث مفصل كذلك في أصول شفاعية — سمحة للمعرفة . ولعل التراث العربي الجاهل — الإسلامي أكثر بروزاً من غيره في هذا الصدد من ناحية الاعتماد الصول للظاهرة اللغوية عند العرب والمسلمين .

(٨) في رواية شهيرة لسومرست موم (١٨٧٤ — ١٩٦٥) ، " وحد المومي " (١٩٤٤) ، في نهاية حواراً أساسياً بين الكاتب موم وبطله لاري الباحث عن ذاته ، والذي يبدو أنه نجح في محاولته ، يسأل " الكاتب " موم بطله عن السبب الذي يجعله يفكر في نشر تجربته " مكتوبة " ، برغم زعمه في أن بيع الكتاب . يرد لاري بأنه يريد فحسب أن يرسل كتابه إلى بعض أصدقائه في الهند والقليل منهم في فرنسا الذين قد يكونون مهتمين بالموضوع . يقول له ، مستطرداً : " إنه ( أي الكتاب ) لا ينطوي على أهمية معينة . إنني أكتبه لأزج هذه الأشياء ( أي ما استطاع ) وهي أن يستوعب من تجربته " عن طريقى ، وأنا أنشره لأنني لا أعتقد أنك تستطيع أن تقول " ماذا يعنى شيء ما إلا عندما " تراه " مطبوعاً " . ويهيم السيد موم قائلاً : " إنني " أرى " الغاية من هذين السببين " . ( الأنوار ) والتتبع داخل الحوار من صميمي . ولعل هذه الإشارة الأخيرة تلتقي مع الإشارات المذكورة في تقديم ترجمتي للمقالة الحالية ، من حيث دخول المشكلة في وهي أدباء معروفين من مثل سومرست موم في منتصف القرن بخاصة ، حل هذا النحو الواضح ، والحاد كذلك ، وهو أمر ظاهر من

المرأة الوحيدة التي أحبها . وأخيراً أشير إلى أن السيد موم قال قبل « حوار » الطويل مع بطله لاري ، إنه يجلس القاريء من أن ينفذ فوق هذا الحوار ، لأنه لم يكن ليكتب هذا الكتاب لولا هذا الحوار !

(٩) الكلمة هنا ترجمة " Canto Cantos " وهي تعني بالإيطالية أغنية ، ونشيد . وهي قسم فرعي من الملحمة أو القصيدة القصصية ، مقارنة بفصل من رواية . وهناك أمثلة متميزة على استخدامها في الكوميديا الإلهية لدانتى . واستخدمت في الشعر الإنجليزي لأقسام القصائد الطويلة ، مثل قصيدة « دون جوان » لبيرون .

عنون الرواية ، ومن العبارة التي صدر بها موم روايته ، وهي عبارة مقتبسة من الفلسفة الهندية القديمة - : « من الصعب تجاهل الطرف الخاد من المرسى ، ومن هنا كانت الحكمة الفائلة إن الطريق إلى الخلاص شاق » . إنه ، مرة أخرى ، ذلك الموقف المتكافئ ، ضدياً ، الذي وجد إنسان القرن العشرين نفسه فيه ، وحاول جاهداً أن يصفى إلى إيقاعه الخاص ، وأن يصرفه كتابة ، في الوقت نفسه . لقد نص موم في السطور الأخيرة من روايته على أن كل شخصية اهتم بها في هذا الكتاب قد حصلت على ما أرادت . وكان لاري هو الوحيد الذي سعى إلى « السعادة » ، التي تعني في هذا السياق « الدخيلة » . وقد بدا ذلك شيئاً طبيعياً تماماً ، على الرغم من دهشة الآخرين من الطريق الذي سلكه من أجل خلاصه ، وعلى رأسهم



# شخصية المؤلف

## في أدب القرن العشرين

### نيكولاى أناستاسييف

ترجمة : بنعيسى بوحمالة

لقد كان ش . أندرسون يقرأ تورجنيف مرة وثانية ، وذلك وفقا لاعتقاده الشخصي ؛ إذ إن تجربة «مذكرات صياده» كانت بمثابة هبة لا تقدر بثمن بالنسبة إلى مؤلف المجموعة القصصية «وينسبورغ» ، أو «هيو» ؛ لكنه لم يكن قطعا فى حاجة إلى أن يكتب «بالرغم من تعاطفى القاتل مع أركادى بافلوتش...»<sup>(١)</sup> . إن المؤلف كان يتحاشى ، فى كتبه ، أن يتخذ موقعا مفتحا بين أبطاله والقارىء . ولا يذهب عنا أن فوكتر كان يكن الإعجاب لقدرة بلزاك على خلق كون فنى ، وأنه كان يقتدى ، عن بصيرة ، بنموذج كلاسي هو «الكوميديا الإنسانية» . لكنه - بطبيعة الحال - لم يكن مرغبا أبدا على أن يكتب «كان السيد جورويو رجلا متزهدا ، وكان الشح عنده ضروريا إزاء أناس يصنعون بأنفسهم ثروتهم التى كانت فى العادة متدنية»<sup>(٢)</sup> ، نظرا إلى أن شخصيات فوكتر كانت تكشف هى نفسها ، دواما سند من المؤلف ، عن بخلها ، وتستثير من تلقاء ذاتها موقفا معينا لدى القارىء .

إن الأمر ، ببساطة ، لا يتعلق بالفردية الخلاقة لهذا الكاتب أو ذاك ، بصرف النظر عن وزنه ، لكنه يتعلق بدهوة إلى تقليد ما ، لا يهيم كونه حديث العهد ؛ فالنصوص التى تبلورت عند تماس القرنين تشكل مجموعة أفكار من صلبها ستولد الرواية «الموضوعية» «الدرامية» للقرن العشرين ضمن حدودها التعبيرية . ومن ثم فإن «الأناء السردية للبداهات (لدى ديفو مثلا) ، التى كانت بمثابة تعاقب خالص يشف من خلاله - فى وضوح - المؤلف ذو الدراية التامة ، مستحضر ، داخل الرواية الحديثة ، من كل وصاية سافرة للمؤلف ، وتصبح ، بعيدا عن أى التباس ، «أناء الشخصية ذاتها» بمعنى أن الصيغة السردية ، على مستوى الضمير الأول أو الثالث ، لم تعد تملك أهمية تذكر . والسبب فى هذا هو أنه عندما يقال «هو» فإن المؤلف غالبا ما يقرن التعبير بحرية مطلقة لا تستدعى منه تعليقا ،

من خلال رسائل فلوير فى سنى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى نلاحظ ، بشكل جلى ، أنه كان يتحرى ، فى إلحاح ، إقناع مراسليه ، ويوجه أخص ، أن يقتنع هو نفسه ، بأن الرواى لا يملك الحق فى التعبير عن رأيه تجاه أى شيء منها كان<sup>(٣)</sup> وفى رسائل تشيخوف فى سنى الثمانينيات والتسعينيات يتبين ، بوضوح قوى ، كم كانت فكرة «التجرد» الفلويرية فكرته هو كذلك : «... عندما تصورون التعساء وللنحطين ، وتحاولون استمالة القارىء ، اجهدوا فى أن تكونوا أكثر برودة...»<sup>(٤)</sup> وأبضا : «لا ينبغي للفنان أن يكون الحكم - بفتح الحاء والكاف - بالنسبة لشخصياته ولما تقوله ، وإنما مجرد شاهد نزيه»<sup>(٥)</sup> . وفى المضمار نفسه نلاحظ ، بالوضوح نفسه ، خلال التعليقات النقدية الشخصية لهنرى جيمس حول رواياته وحكاياته ، تلك الروح المتأبرة التى كان يدبر بها هذا الأخير وضعية التجرد والانفصال التى يتحتم على المؤلف اتخاذها حيال الشخصيات والمواقف التى يصفها .

هذه التأكيدات والنداءات والأطروحات النظرية (المعضدة طبعا بالتجربة الإبداعية) لاشك فى أنها تنتظم داخل نسق يختلف كثيرا عن المبادئ الأدبية الكلاسيكية بناء على بعض السمات الجوهرية . فسيرفانتيس على سبيل التمثيل - بوصف روايته أحد أصول التاريخ الحديث للرواية الأوروبية - يدخل ، بدءا من الفاتحة ، فى علاقة مباشرة مع القارىء ، كاشفا عن عمق روابطه مع فارس المانشا ؛ «ما تولستوى فيوقف ، عن سبق إصرار ، بهجرى الحديث عن طريق إلقاء موعظة أخلاقية ؛ بل إن دوستوفسكى نفسه لم يكن ليعترض ، على الرغم من ديمقراطيته الجمالية ، على بعض الأحكام الأخلاقية المباشرة . وإذن فإن السرد المتجرد (بحسب فلوير وتشيخوف) ، الدرامى والتشخيصى (بحسب جيمس) يستتكم عن صراحة أن يكون من هذا النوع .

وذلك حتى في الحالة التي تكون فيها رؤى الأبطال محرفة بكيفية متبصرة قد لا تثير الشك (والطبل) ج. جراس ، «التكشيرة» ه. بول ، «كاتش ٢٢» ج. هيلين .

هكذا سيتمظهر خلال القرن العشرين ، بطريقة مباشرة بله حرفية أحيانا ، مسلسل يستهدف «مُتَرَحِّة» الشكل السردى ؛ فهذا الأخير يتراءى في «أوليس» ، بعض المرات ، وكأنه مصبوب في نوع آخر ، حتى يبدو أن أجزاء كاملة منه قد كتبت مثلما تكتب إحدى المسرحيات ، في حين سيلجأ ف. س. فينيزجيرالد إلى تشطير واحد من كتبه المبكرة (من هذه الجهة من الفردوس) إلى مشاهد مغلقة عند نهايتها (فصل لفئة رائعة ، «فصل بمقامات بطولية» ... إلخ ، هذا علاوة على أن بداية الجزء الثاني من الرواية كتبت بأسلوب مثبلي حصرا) .

إن التحولات التي عرفتها اللغة الفنية كانت مصحوبة ، وهذا طبيعى ، بسجال نقدى متأجج . وبما أن هذا الأمر لا يعد غريبا فإن المحاولات التي كان من الجائز أن تفضى إلى مصادرة الظواهر المستجدة ستجاور مع وجهات نظر يصح أن نقول إنها كانت تستبعد فكرة عدم اقترابها من جوهر المسألة . لذا ستم ، بدون شك ، قبولية هذه الوجهات ، ربما ضمن الشكل الأكثر فظاظة ، على يد الكاتب والناقد الإنجليزي مادوكس فورد ، الذي يرى أن توارى المؤلف بمثل الخاصية الأكثر لفنا في الرواية الحديثة<sup>(١)</sup> . وبطبيعة الحال لا يمكن التعامل مع هذه الكلمات إلا بوصفها مجازا ، مادام ناوليلها الحرفى لابد أن يصطدم فورا بالممارسة الحية للفن .

فالموضوعة العلمية ، والتجرد ، وافتقاء المنفعة الشخصية ، التي جعلها فلوير وأطرى عليها ، لا تدل جميعها ، بأى وجه من الوجوه ، على فتور الشعور الأخلاقى ولا على التمثيل السلبي لصور الواقع الإشكالية ؛ لأن بروفة الإثبات تنوحى ، إن شئنا ، التغطية على معاناة خاتمة لفنان خدشته ابتدائية الحياة البورجوازية فتوصل ، في التعبير عن خسة الشخصيات ومشاعرها الدينية ، بسداد مفرط وإلمام عميق بالكائنات البشرية ؛ فهو يعرف تمام المعرفة أن الفن ذاته ، مفصولا عن هذا الإلمام ، لا يمكنه أن يستمر في الوجود ؛ وإذا لم أقدر على وصف عبارات ما حاليا ، وإذا كان كل ما أكتب فارغا ومسطحا ، فإن مرد ذلك إلى تماسكى أمام مشاعر أبطال ؛ هذا كل ما في الأمر<sup>(٢)</sup> . وفي السياق نفسه على وجه الدقة كان هنرى جيمس ، وهو يسمي بثنى من الصلابة منهجه «المشهدى» ، يختار ويرتب ، من وعى ، فصولا بعينها تحدث تأثيرا عظيما على القارىء .

ومن المحقق أن فورد لم يكن ليغيب عنه هذا كله ، بل كان يعلمه حق العلم ، وأكثر من ذلك فإنه كان يبنه ، بدون كلل ، إلى أهمية الجهد «الواعى» الذى يقوم به المؤلف ، وذلك في أثناء تسطيره الأولى لأحكامه الخاصة بتحليل نثر ج. كونراد (الذى تكتسى عنده تجربة فلوير وجيمس أهمية جوهرية) . ومن ثم فإن الحدة الزائدة لأحكامه من الجائز تفسيرها ، بالأحرى ، في مقابل صراعه مع التقاليد الكلاسيكية .

لكن الشيء المؤسف ، مثلما يحدث دائما ، هو أن تتلاشى الحدود الفعلية للظاهرة قيد الدرس خلف الشعوذة اللفظية المتعمدة ؛ إذ إن «وضعية المؤلف» ليست مسألة شكل أو بالأولى مسألة مهم تقنية الكتابة . وعليه فإذا تستهدف ملاحظات فورد في العمق ؟ إن المسألة تتصل بأحد مبادئ الفكر الفنى ، أى بإشكال معقد ومغصن الإشكال سينهض حوار سوف يستمر إلى الوقت الراهن ؛ فالقضية الحقيقية ، بلا ريب ، لا تكمن في غياب المؤلف وإنما في شكل حضوره ومعنى هذا الحضور ، كما أنها لا تكمن في غياب موقفه بقدر ماتستقر في طبيعة هذا الموقف .

وإذن فالمسألة تتعلق بمعنى التاريخ للعاصر ؛ بنمط الشخصية في القرن العشرين ومصيرها .

إن منظرى الحدائث ، القدامى والجدد ، كثيرا ما يجبلون ، ليؤكدوا امتيازها على الفن الواقعى ، إلى نزوعها إلى تغيير المظاهر القاسية للحياة ، وخلق أشباح منسقة بحيث لا سطوة لشيء من غير الحواء . حقا إن اتهامات الحدادية عبثية ، ف«قلب الظلام» لكونراد ، وإحدى التراجيديات الأمريكية لدرسير ، وحكايات الشمال العظيم للندن ، إضافة إلى «النار» لباربوس ، ووداعا للسلحاح لهيمنجواي ، و «التوازي الثالث والأربعون» لدوس باسوس ، تشكل كتبا مختلفة سوى أنها تحظى بامتياز على «أوليس» لجويس ، و«السيدة دالواي» لولوف ، و«المحاكمة» لكافكا ، ومحمديا على مستوى ماتفه وتصوره دون أن تتأهبا الخشية من زمن قد يستعمل تواترها بشكل عنيف ويؤوضع البشر ، غالبا ، في مواقف سيئة للغاية . إنها تفوقها ، مرة أخرى ، لأن الزمن المعنى يتراءى هنا خاضعا لسياته الخالصة ، وليس ، ببساطة ، بوصفه قوة مجهولة تحطم في صورة وحشية كل ما يجيها على وجه الأرض .

من المؤكد أن الكتاب الواقعيين ما انفكوا ، في ظل إحساسهم المأساوى بتفكك القيم القديمة ، يبحثون عن سبل متنوعة ويختبرونها من أجل معاودة الانسياب التاريخى وخلق الشخصية مرة أخرى ؛ بيد أن هذا المسلك لا يتعلق ، طبعاً ، بنوع من العزاء الذاتى ، مثلما يحسب الحداثيون ، بل إنه يتعلق بنوع من التظاهر بالشجاعة ، تلك الشجاعة العظمى ، كما ينم عن إيمان بالحياة والبشر . وهكذا فلا مانع في أن يتقاسم هذا الإيمان الإنسان فنانون متشبعون بتصورات قد تختلف جوهرها في بعض الأحيان . وإن الشيطان يذهب بجميع ردائل الإنسان وفضائله ، لكنى لست أهر الإنسان وأقدره لهذا السبب ؛ إن سمو قدره عندى يرجع إلى تعاطفه للحياة ؛ إلى عناده الجبار في سبيل أن يكون أكثر مما هو عليه ، بهدف أن يتخلص من المكائد ... ويففز إلى أهل من رأسه ...<sup>(٣)</sup> وهكذا تكلم جوركى ؛ وها هو ذا فوكنر يصرح قائلا : «إن الإنسان ثابت ... لا شيء ، لا شيء ؛ لا الحرب ، ولا الحزن ، ولا اليأس ، بقادر على الدوام أكثر من الإنسان نفسه ... سيتنصر الإنسان على وسوسه المقلقة إذا ما بذل شيئا من الجهد ، لا أقل ولا أكثر ، وسيبذل جهدا للثقة في الإنسان والأمل ؛



فهو لن يبحث عن مجرد حكايات حتى يستند إليها ، ولكنه سيفتح على ساقيه هو ...<sup>(٩)</sup> .

بالأما من مصادفة مثيرة ومنطقية ما دامت تُسمَحُ بمثل المحددات المتأصلة للواقعية الفنية التي يتحدث عنها الباحث الألماني الشرقي ر . ويهان ، ففي تقديره أنه إذا ما عدنا المشاركة في وصف الإنسان الاجتماعي للعالم واستعماه معيارا أساسيا للواقعية في الأدب فإنه يلزم الحكم بأهمية الفن توافقا مع درجة إسهامه في معرفة الواقع الاجتماعي وتحريكه ، فنقول المعرفة والتحويل . ولا جدال في أن المؤلف يمثل أحد أهم العناصر التي ستقودنا مباشرة إلى موضوع هذه المقالة : إن معيار الواقعية لا يعنى موضوعية الانعكاس فحسب ، بل هو مائل في ذاتية الصيغة الحداثيّة<sup>(١٠)</sup> .

فعل الضد من الحداثة ، وفي سياق مجادلتها ، لا يلى الفن الواقعي يؤكد دوره الفعال في الحياة الاجتماعية . ومن هنا تظهر وضعية المؤلف ، ضمن هذا الفن ، بوجه أكثر مغايرة ودينامية ، قياسا إلى أدب الحداثة ، وذلك بسبب من انصهار العنصر «الدرامي» المخبوء في الظل الكثيف للسرد . لكن من باب الحقيقة ننص على أن هذا الطابع المضمحل لوضعية المؤلف كثيرا ما ولد أخطاء تشخيصية جلية . وفي هذا الإطار سيكتب الروائي الإنجليزي الشهير إ . م . فورستر ، إبان أواسط العشرينيات ، عن كونراد مايل : «... إنه معتم ، سواء في اللب أو في الضفاف ... فالعلبة السرية لمقرته تحترق ، إذا صح القول ، على الضباب أكثر مما تأوى جوهره ... لسنا في حاجة إلى البحث عن معارضته فلسفيا ، لأنه ، من هذا المنحى ، لا وجود لشيء يُعترض عليه ، ولا وجود لمبدأ من جراء ذلك ، ما هنا آراء مصحوبة بالحق في أن يرمى بها على الحاشية كلها أسفرت الأحداث عن حقيقتها ، آراء شبيهة بحقائق أزلية مغلقة بالبحر وأطواق من النجوم نصير ، لهذا السبب ، وكأها أفعى»<sup>(١١)</sup> . حقا إن المعنى هنا كاتب واحد لاخير ، إلا أن هذا الكاتب ، أي كونراد ، يحدد نسفا متكاملان من الكتابة . وهذا النسق يعوزه مركز مرئي ومؤلف ، كما أنه لا يجد مرتكزه إلا في تصادم «آراء» و «وجهات نظر» مصممة ، غصيبة ، على أن لكل الحق الشرعي في الوجود .

عند الوهلة الأولى يبدو لنا فورستر على صواب ، بحيث نلمس حقا أن لا غم يستبد بساردى القرن العشرين أكثر من هم الحيلولة بين أبطالهم والموقف الذي يمثلونه وبين أي تحديد أو حتمية ، لكن من أجل ماذا ؟ إن فورستر لا يكتلف نفسه مجرد هناء طرح هذا التساؤل ، مع أن جوهر القضية يستقر هنا .

نحن نعرف ، بدون هناء يذكر ، أن الأدب غالبا ما يسعى إلى تقديم الإنسان في منتهى كمال وجوده الاجتماعي والنفسي ، متوسلا بمضاعفة عدد «وجهات النظر» . كما أنه من اليسير أيضا تفهم أن توزع الأبطال إن هو إلا مطاوعة لتوجيه تصويري ، ذلك أن هذا التوزع إنما يحكم عليه وفقا لنوايا المؤلفين ، بعكس المناخ الروحي الخطير لعالم فقد ، خلال القرن العشرين ، دهائمه الثابتة . وما يظهر ، في هذه الأثناء ، أن مراكمة «الآراء» لا تكفى في تحقيق هذه

النية ، وتقديم صورة تامة عن الإنسان والحياة ، ما دام الأساس هو إرادة المؤلف ، هو «مبدأ» المؤلف . وهذا المبدأ لا يمكن بناؤه ببساطة في نطاق سرد «درامي» ، لأن هذا الأخير كثيرا ما تراقفه صعوبة كبيرة في الإدراك ، وإن كان إنجازا شينا ضروريا . ولتكرر القول ثانية إنها الغلطة التي بموجبها يتحطم كل صرح ، ويتحول إلى فسفساء من «وجهات النظر» ، التي يمكننا قبولها والتخل عنها كذلك .

إن مؤلف رواية «إسبن ! إسبن !» يتوضع هو نفسه ، مثلاً ، موضع مع قراءه ، داخل وضعية صعبة بوجه خاص ، إذ لا يقتصر الأمر على تصادم أحكام متراوحة في شأن البطل وتشابكها ، على تضامها وانفصالها ، بل يتعداه إلى غياب هذا البطل ، الشيء الذي يجعلنا أمام شخصية متخيلة ليس إلا ، تنبئ ثانية إما من خلال الذاكرة أو من خلال نص إخبارية . وفضلا عن ذلك فإن الأحكام تتنوع داخل مجال على جانب من الشناعة . إن روزا جولدهيلد ، المشدودة بقوة إلى طقس النموذج الحيواني «الجنوبي» ، لا تنظر إلى سبتن إلا بوصفه مبعوثا بلا وجه أو جنس أو سن ، لقوى شريرة أتت لتخرب ثقاليد الجنوب الشائخ . أما كمبسن ، الولد البكر ، فهو راو آخر ، يملك رؤية أكثر وضوحا ، فالقناع العصى على الاختراق يخفى وجه إنسان مهووس بهدف يهودي العزم على نيله من خلال الوسائل كافة . ومع أن كونتن كمبسن قد ولد بعد وفاة سبتن فإنه كان حاد الذهن . إن شقاء هذا الأخير ، كما جاء على لسانه ، مرّة إلى براءته ، وهذا الحكم يضع البطل فورا على صعيد التاريخ الوطني المديد ، ويظهره على أنه حلة وضعية وللحلم الأمريكي في المساواة والتفوق . وفي اختصار فإن تعددية الأصوات المتحصلة في نثر فوكتر تفيد في نفس الخبر عن الحقيقة ، لكن مادلالة هذا إذا ما شقنا المعنى حصرا ؟ إن المؤلف هو بصفة خاصة من يجد الحقيقة ، أو بالأحرى هو من يلهث خلفها ، واضعا نظراته في قلب وجهات نظر شخصياته ، ومضاميا بها على الآراء الذاتية لأى منها .

هكذا نرى كونتن كمبسن متحلا موهبة المعرفة «الجهاية» (ولأنه لم يكن كائنا أو كيانا معطى بل كان جماعة)<sup>(١٢)</sup> . ولهذا السبب كانت نظراته أكثر نفاذا من نظرات الآخرين ، سوى أن «جماعة» فوكتر لم تكن متراصة : إنها خصوصية بسلطة تزكيتها الحكمة والذاكرة المشتركة ، كما أنها مثقلة بوزر الأحكام التاريخية المسبقة ، بالجزيرة التاريخية ، وعلى الأخص بالمبودية «لعنة الجنوب» تلك . ومن ثم يبدو المؤلف ، مهما اقترب من النظرات «الجهاية» ، مجبرا على تقويمها هي كذلك .

إن كونتن مؤهل ، تقريبا ، لأن يفهم سبتن جيدا من حيث كونه فردا ، لكن المؤلف وحده من يقدر على فهمه وإظهاره بما هو فرد صنعه خط حضاري معين . وبناء على هذا الشكل التقديمي يصير البطل حاملا لضمير قومه بلد لم يشهد صرحه الانتصادي على أسس الأخلاقية القديمة ، بل على الرمال المتحركة للانتهازية والمصووية الأخلاقية . قطعاً إن كونتن هو من يتلفظ بالكلمات ، لكن من

نفسه ، وأنه يخص تلك الشخصية بالامتياز نفسه الذي منحها أم لولد أبه على ولد يمارس الأسقية . لكن ما ترشح به رواية بنجي هو الألم والإشفاق والرعب كذلك ، أى كل شيء ما عدا الحب . لذا يبدو المؤلف مجبرا ، ضمن الجزء ، الموقف عليه من الرواية ، على النفخ الشديد في شخصيته ذلك ، فالشخصية البهيسة للبطل ، منظوروا إليها من الخارج وتعالى لئلا ، عن طريق لعبة القرائن بين الكواكب ، صوتا للشقاء كله ؛ لتعاضد الأزمات بأسرها . وفي المقابل فإن التذاهبات الرفيعة لا تحضر من تلقاء ذاتها مادامت معروضة من الخارج .

من المعروف أن مؤلفات كبار الأساتذة لم تكن تبني نموذجيتها بناء على خبراتها ونجاحاتها فحسب ، بل نتيجة للإغلاقات كذلك . وإننا لنلمس جيدا المراسى التي مالتها الأدب الواقعي مواظبا عليها ، ومدى تصلبه في ترسم هذه المراسى ، خلافا للحدائق التي ترى أن كل المشكلات الجوهرية واضحة مسبقا ، وأنه لا يبقى سوى إمدادها بالقلب الجدير بها . وما دام الموضوع يتعلق بالأراء الاجتماعية - الأخلاقية فإن مؤلف الرواية الواقعية في القرن العشرين يمسد حضوره بما هو مهندس معماري لفضاء فني ، ترتكز فيه اللحظة التي تمر داخل السيوالة الشمولية للزمن . ومن الطبيعي أن يتحقق هذا على أوجه مختلفة .

إن توماس وولف يقدم ، منذ البداية ، تدابير سردية ، متشعبا بحراف في إحدى الحكايات الأسطورية الاسكتلندية : وما من واحد منا إلا يشكل مجموع عدد لا يحصى من الإضافات التي لم يتم بتعدادها . حملونا عن طريق الاختلاس ، إلى عرى الليل وسترنا كيف بدأ ، منذ أربعة آلاف سنة ، في جزيرة كريت ، حب عرف هيايته في تكساس<sup>(١٥)</sup> . وفي هذا المضمون المسمى كان لابد أن يصبح الطامون القروي وقصة وشباب الرسام المسروقة في رواية وانظر صوب منزلك باملاك أجزء من المجال الكوني . ولا شك أن الكتاب لا يظفون دائما في المحافظة على المنسوب المسمى للسرد ؛ وهو ما يجعل الرواية ، أحيانا ، مجرد صدى لأحداث الساعة . وفي حالات أخرى ترى المؤلف يجد ، بقوة ، من مهمته بوصفه مبدعا . وعندما نشر جون جاردنر مصنفه «عن الحيات الأخلاقية» سنة ١٩٧٨ ، الذي يتخذ فيه ، في عطف ، النثر الأمريكى الراهن ، سواء كان طليعا أو واقعا ، لاحظ أن القائمة التي يضعها المؤلف بين يديه لا تعتمد في شيء عن تلك التي وضعها تولستوى (الذي يحمل عليه مرارا) بين يدي الأدب المتشبي إلى مراحل تواصل القرون ؛ أى انتقاء موقف أخلاقي من الموضوع المطروق . وإذا كان كتاب اليوم يحملون جاردنر ويقدرونه لإهم يلحون من جانبهم على الإلزامات القديمة للأدب ؛ تلك الإلزامات التي تعنى جمع شمل الناس في مغالبتهم لحواجز الجهل والأحكام المسبقة ، وفي إعلائهم للمثل التي تستأهل الكفاح من أجلها<sup>(١٦)</sup> . ومثلما هو شأن تولستوى في أوانه كان لابد أن ينال هذا الكاتب الحديث ، الصارم ، الكثير من الانتباه .

الواضح أن هذا المستوى ، هذا الفكر الصارم أدنى إلى مقام الإنسان العنيف والعاجز عن ممارسة نقد ذاتي عميق ، مثلما هو عليه الحال في هذا الموقف . لذا سيلجأ المؤلف نفسه إلى التدخل ، بطريقة خفية ، في مجرى السرد . وليس عرضا أن يتميز أسلوب الخطاب الانفعالي إلى حد كبير ، والمتهاافت حتى ذلك الحين ، بشيء من الانقضاب والنتوء . ولعل فوكنر قد دأب على ذلك متى ما قفم بالتعبير عن حكم نهائي .

غير خاف عنا أن الكتاب الكبار أنفسهم لا يسلمون من معاناة صعوبات ملموسة في التعبير عن موقفهم الأخلاقي الذاتي . وهذا شأن جيمس الذي كان يعاني من عدم القدرة على تجسيد الحقيقة والكآبة ، دون أن يحقق رغبته في إظهار مثال جيد للمقاومة والاستقلال<sup>(١٧)</sup> . لقد عانى من هذا الأمر وهو متفصيل ، بخاصة في رواياته وقصصه القصيرة المتأخرة ، صورة الحضارة البورجوازية التي سقطت في فراغ ، حيث التلاحم الثقلي لأمريكا الرفيعة يبدو عليها بالمقارنة مع الوضع الثقافي لأوربا . فلكتاب لم يوفق في تركيز مثال من هذا الصنف ، بل إن ديزي ميلر ، شخصيته المستقيمة والخفيفة الروح ، غشيها تلوث لامرد له ، مصدره «روح شينكتدي» ، المدينة الأمريكية الصغيرة ، حيث لجوها صاحب أعمال كثيرة . وضمن هذه الحيات يقوم المؤلف نفسه رسميا بالتعبير عن العنصر الحيوي والأخلاقي . ولنلاحظ الجهود التوضيحية المصطنعة التي يتحتم عليه بذلها في كل مرة ، كما يثبت القيم الحقيقية والإيجابية .

وعلى النقيض من جيمس تلقى فوكنر يستلهم على نحو متصل أفكارا لها مساس بالنظام والتناغم ، وذلك بالرغم من قساوته والمبرجة ، ونزوعه إلى وصف المكابذات الإنسانية . لقد عرف كيف يخلق شخصيات مكتملة : إسحاق مالك كاسلن ؛ مراهقو «الدخيل» ؛ «الصوص» ؛ ولكنه أخفق دائما في التعبير عن نفسه بصيغة مفتحة بما فيه الكفاية ، داخل التدفق الشديد الكثافة لخطاب «الأخر» ، ولو أنه كان يتمتع بموهبة كبيرة وفطنة أيضا تجاه كل ما له وقع الخطأ . ونحن نعلم أن حرصه على إبداء رأيه في كامل مضمون «الصخب والعنف» من خلال «مونولوج» الأبله ، هو ما اضطره أصلا إلى إضافة فصول جديدة ؛ لأن «التاريخ لم يكن قد حكم»<sup>(١٨)</sup> . لكن بأي معنى ؟ إذا كان الأمر يخص تحقيق الفكرة فإن التاريخ قد حكم جيدا ، أى تحقق العكس ؛ ذلك بأنه حتى في أحوار الضمير الغامض والموزع لبنجي ، ينمكس ، في وضوح ، الضحك الذي أصاب نظاما اجتماعيا أخلاقيا أقيم سابقا على أسس صلبة . وفي المضمار نفسه فإن حكاية الإخوة كمبسن الآخرين ، التي ترد فيها بعد ، لاتنفع شيئا سوى التأكيد على الوجهة الأحادية للمسلسل . وإذا فالتاريخ ربما ولم تتم حكايته حقا ، بمعنى مخالف للذي رأينا . إن فوكنر كان يحاول أن يبرز ، بلا مواربة ، موقفه من الأحداث ومن محركها الرئيسيين . والحال أن هذا يشهد على أن المؤلف لم يتمكن من الوصول التام إلى منتهى عنوان الضمير الفوضوي للأطراف الثلاثة الأولى . وبعد تصرف سنوات عدة سيقول فوكنر إن بنجي واحدة من الشخصيات المحببة كثيرا إلى

الوثائق ، مثال ذلك «كتاب الحصل» لكل من أ. أداموفيتش ود. جراتين . إنها الحقبة نفسها التي يستوعب الأدب السوفيتي خلالها في حيوية ، وبدا من خطواته الأولى ، شكل الرواية «الدرامية» ليعنيها بمزايا مستجدة .

لقد كتب م. جوركي إلى ر. رولان : «إذا أردت معرفة مثل الأعلى بصفى كاتباً فإنه هل قدر من الجسارة والسفاهة : أن أكتب مثل فلوير»<sup>(١٩)</sup> . وإذا كنا نعتقد أن كلمات جوركي تتضمن معنى جد مملوط فمن المرجح أن المسألة تتعلق بالمبادئ العامة لفن السرد .

إن مقصدية «حياة كلهم ساهجين» ومضمونها يختلفان جلياً عن مقصدية «مدم بوفاري» ومضمونها . ومنشأ هذا الاختلاف يعود ، في جانب الأكبر ، إلى تبان الملابس التاريخية . لها كان بثر فلوير في المقام الأول ، وهذا مانع ، هو الاهتمام بإعادة خلق أكفهرار الحياة المتحفنة للأفراد المتوحدين ؛ أما جوركي فإنه كان يود تقديم كل الطبقات والميول والتيارات ، ومن ثم الفوضى الجحيمية الكاملة لنهاية القرن وعواصف بداية القرن العشرين<sup>(٢٠)</sup> . وهو في داخل تلك «الفوضى» وتلك «العواصف» سيجد العنصر المركزي : «إن أين ، هل امتداد الرواية ، الكيفية التي كانت تتشكل بها الأفكار الفلسفية»<sup>(٢١)</sup> .

إلا أن المبادئ الفنية للتمثيل لدى الكاتبين تفصح عن قرابة ما ؛ فالمؤلف لا يثبت حضوره في لاشيء ، بل إنه يحجم عن الآراء المباشرة ، ويترك حرية وإلفة لانبساط الحدث وتعبير الشخصيات ؛ «إنه يتحرى ، إذا صح القول ، تنحية ذاته بوصفه حكماً - بفتح الحاء والكاف - أخلاقياً»<sup>(٢٢)</sup> .

وبالقدر نفسه الذي ينعكس به اليومى الكتيب في الريف الجورجوزاي في ضمير إنمّا ، يجسد تصور كلهم ساهجين ، الذي تتحكم حياته الخاصة في مجرى الحركة الروائية ، أربعين سنة من الواقع الروسي الذي سيجّ الأحداث التي صنعت المرحلة ، وكفاحاً طبقياً مستتبلاً ، وتقاطبات للأحزاب والأنساق الفلسفية . إن حياته تمثل المركز الثابت لفضاء في يتكاتف فيه الناس ، ويظهر ألا شيء يحدث في خارج حدود خبرة البطل وضميره ، بدءاً من المآسى العائلية ، ووصولاً إلى المآسى الشعبية . وليس من باب العبث أن يجعل جوركي ساهجين ، دون أن يحمل كبير هم للصراصة المنطقية لكتابه ، في مواجهة شخصيات تاريخية . وليس من باب العبث كذلك ألا يتوان عن إظهار بطله في قطارات متجهة صوب بطرسبورج مرة ، وصوب موسكو مرة أخرى ، وطورا صوب ريف وسط روسيا ، وطورا نحو فنتلنة ، وطورا آخر إلى باريس ، أو إلى معسكر لاجئين طردتهم الحرب إلى خارج وطنهم الأصل .

ألا يتضمن هذا شيئاً من الاعتباط ؟ فقد صور فلوير ، في يقين مدعش ، بشاعة مرحلة أدت إلى تشويه الناس وتحريف المعاني الجوهرية للأخلاق ، وذلك من خلال شخصية واحد من ضحاياها ومصريه . هل أن إنساناً يغير دوره هل الدوام ، ويجرب أقنعة

صحيح أن النثر الغربي (وليس الأمريكي وحده) في سنى الستينيات والسبعينيات ينصب ، بصفة خاصة ، هل رداة اليومى في مجتمع الاستهلاك ، وعلى شخصيات باهتة وغرساء ، سهان كانت «باقات بيضاء» (أبدالك ، شيفر) أو «باقات زرقاء» (برايز ، فون دهرجون) ؛ كانت مثقفين (شيفر ، بيلس) أو رجال دين مجدين (كورتنس) . لكن من الخطأ أن تعد كتبهم مجرد انعكاس لانحطاط إنسان ؛ لأن المؤلف يحفر فيها جميعا مسافة ، تكاد تكون ملموسة ، تفصله عن شخصياته ؛ مسافة من السخرية التي لا تلبث أن تتحول إلى «أداة للنقد الاجتماعي» ، ووسيلة للدفاعه أشباح الحياة في ظل الرأسمالية الألفه»<sup>(٢٣)</sup> . ومبارة أخرى فإن حديث المؤلف لا يتعمق التدفق السردى ، حيث لا يبحر ، عند الوهلة الأولى ويلا منازع ، خطاب مبتذل ومفرغ من مضمون الإنسان «الأجوف» لوقتنا الراهن .

غير أن مقاصد جاردنر مازالت تملك مبررا ما للثبوت ؛ فبتمسك المؤلف بنقد العالم ، بوصفه مصدرا للتقويم ، سيفقد ، في مدى واسع ، الرؤية التاريخية للواقع ؛ وباتصاله عن الشخصية سيقى رهين دائرة وجوده وضميره . أما الظواهر والأفكار الواقعة خارج هذه الدائرة فلا تنخرط في الرواية كما لو كانت واقعا فيها ، ولكن بوصفها معرفة ، غير مصوغة ، للمؤلف . فهذا يبقى إذن من «جاتسى الرابع» إذا ما جردناها من حملها الزمني ؟ لاشيء في الواقع ، هذا حكاية خرافية من عهد الجاز ، مكتوبة بطريقة أخاذة ، وإن كان مؤلفون كثيرون يتمون إلى حقبة قريبة كانوا قد كتبوا انطلاقا من تلك «الحكايات الخرافية» ، كل لحساب زمنه الخاص .

من اللازم أن نقول ، وهو ما يقدم رفعة الأدب ، إن هذا الأخير قد استشعر هو نفسه خطر تفوقه داخل رؤية ضيقة الأفق ، الشيء الذي أدى ، عند نهاية السبعينيات ، إلى حدوث انعطافة محسوسة نحو إشباع السرد بعناصر ملحمة . ومن ثم فإننا نياشر ظهور كتب كثيرة بلغات مختلفة ، تستأنف ، بشكل متغير ، الأخذ بتقاليد كلاسيكيات رواية القرن العشرين . ولذا نستطيع أن نكرر أن الأدب الواقعي للقرن الحالى ينأى عن قصر النظر المتعمد ، وعن «الموضوعية» الاستعراضية ، المحسوين هل الحداثة ، وذلك بالرغم من تفاوت مستوياته وسائر للمصاحب الناتجة عن سيرورة تنامي ؛ لأنه الفن الذي يتم فيه الإنصات دائما إلى الصوت الخالص للفنان - كما يقول تورجنيف<sup>(٢٤)</sup> .

إن تجربة الأدب الواقعي الاشتراكي تبقى ، بهذه الصفة ، بليغة وجوهرية إلى أقصى حد ممكن ؛ لأنها ، بحق ، تجربة متنوعة ، لانعرف معنى التمسك بشكل أحادي حتى ولو كان شائعا . فسمة معرفة تاكبراي لن تفقد شيئا من هيبتها خلال القرن العشرين ، كما أن كتابا سوفيت كثيرين ، مثل أ. قولستوى ، د. فورمانوف ، ن. أروستوفسكى ، سيقومون بعرض أفكارهم ومنازعهم وامتصاصاتهم في صراحة تامة وفي كثير من الموضح يمكن أن نعاين منول موقف المؤلف في أجزاء بعضها ، قرية العهد ، من النثر

مختلفة ، يمثل طموحا بشكل مبالغ فيه ، لكنه مجرد من هدف عميق وواضح . إن مثله مثل قشة التبن التي يحملها مد الزمن ؛ فهو إنسان مغلوب به دوما إلى الحد الحش للخيانة . وإنسان بهذه المزايفات هل في مكتته أن يعكس ، في صدق ، العمق الحقيقي للمخرج حاسم في التاريخ العالمي ؟

هذه الأسئلة سوف تصاغ لتظفر بإجابات ضمن المعنى الذي يقوم فيه المؤلف بالتعبير عن رؤية سليمة للواقع ، على الرغم من التصورات التحريفية للبطل الرئيسي . والحال أن هذا قد يقضى إلى حيرة مشروعة : ولماذا يمكن أن يفعل جوركي إذن به «ملاحظة» مطالب ، وإلى أبعد حد ، بتصحيح الرؤى وتعديلها ؟ بأي مقياس تم تسوية الأوصاف المتراكبة لانطباعات البطل الرئيسي في الكتاب وأحكامه إذا لم تكن حكاية المؤلف قد فعلت شيئا دون مهادنة موضوعه ؟<sup>(٢٣)</sup> . إن حكم م . خرايتشنيكو الذي أثبتنا على تسطيره قد صيغ لخدمة مفتضى ملموس ، غير أنه يؤول إلى إشكال آخر يتعدى كثيرا إطار رواية واحدة مهما بلغت ضخامتها ، ولو أنه يلقى ، حقا ، بإمكانات الرواية «الدرامية» . لفظة «الدون الهادي» تكشف عن نوع من الفتور في الارتعاب بالبطل ، مقارنة بملحمة جوركي . غير أن الشيء الأكيد هو أن تصور جريجوري ميليكوف للعالم قد مارس فعالية مؤثرة على صورة الحياة الشعبية التي يحملوها الكتاب . ثم إن هناك أسئلة مماثلة حدث أن طرحت في إبانها ، منها : إلى أي حد يمكن عزل موقف المؤلف ؟ هل نستطيع أن نرسم ، في صدق ، سبل الثورة عن طريق تصوير صراع البيض ضد الأحمر وليس العكس (مامنا نعرف أن شولوخوف نفسه قد تطرق إلى الصعوبات التي تطرحها مقصديته من هذا القبيل) ؟

إن الإجابات مقدمة من خلال المؤلفات نفسها ؛ وحسبنا أن نقرأها ، واضعين نصب أعيننا التحولات التي ألمحتنا سيرة الزمن بالشكل التقليدي للرواية . ولم يغفل خرايتشنيكو وهو يوال حديثه عن موضوع «حياة كليم ساجين» التأثير على الأهمية الفارقة ، من زاوية المعاد الروائي ، التي تضمنها المشاهد الواصفة للأحداث التراجيدية للتاسع من يناير ١٩٠٥ ، فيتورط ساجين في الأحداث «سيدخله إحساس ، لاهوافة فيه ، بأنه يسهم في حدث تاريخي جسيم ؛ سيحس بمشاركته بما هو عशल وليس مجرد متفرج...»<sup>(٢٤)</sup> . إنه منفصل عن المشاركين الفعلين ، أي الكتلة الاجتماعية المفرور بها ، عن طريق جدار سميك من الاختراب . سوى أن إحساسا كهذا لم يكن حقيقياً أكبته ؛ فساجين يناور نسبيا ، كعادته ، بأن يمثل ذاته والآخرين من الخارج ، لكنه - بالرغم من كل شيء - لم يعد ملاحظا معترفا وكفى . وبما لاشك فيه أن هذا التحول ليس طارفا لأن الثورة ، كما كتب لينين سنة ١٩٠٨ تعد ظاهرة بالغة التعقيد<sup>(٢٥)</sup> ، بل سيحتد نفوذها إلى الشرائع الاجتماعية كافة ، بما فيها شريحة المثقفين الليبراليين البورجوازيين . ومن هنا سنلقى هؤلاء المثقفين ، الموسومين بمواصفات محددة ، ساقطين في التفسخ تارة ، وفي تلمس طريق الله

تارة ، وفي التشديق الثوري تارة ، قبل أن ينخرطوا ، بوجه أو بآخر ، بل (وهل غرار ساجين) ، في المجرى التاريخي للأحداث ضد إرادتهم . إن كليم ساجين واحد من هؤلاء المثقفين ؛ لذلك فإن ضميره يصلح مرآة للحياة في ظل تلك المظاهر التي لا تخلو من أهمية . وفضلا عن هذا فإن ساجين «المتقلب ، والمتنصل ، صراحة ، من أية طبقة ، الواهن الارتباط بأية حركة وبأى مكان ، لكنه الباحث عن مكانه في شيء من اللفظة ، كان يتردد ؛ يحوم إن اجتاحتها أو طغرافها ؛ وهذا يكفي لجعل منه ، مقدما ، «بطلا» مناسباً للرواية الواقعية التي تحتم عليها أن تشمل تلك الحقبة بأكثر مايمكن من الاتساع» . وإذا فجميع هذا يسمح للكاتب بأن يضع في التصميم شخصية «نقيضة ، كليا ، لشخصية المؤلف»<sup>(٢٦)</sup> ، وهذا ما شدد عليه أ . لوناتشارسكي في مقال سبق أن رجعنا إليه .

إن مجرد المؤلف ، بطبيعة الحال ، لا يعنى اللامبالاة إطلاقا ؛ فالمجدلية الفنية للرواية تتركز على انحراف ضمير البطل الذي يظل مستقلا ، باطنيا ، بصفة دائمة من خلال التصور المؤشوري للمؤلف ، ومن خلال حكمه الذي يقدو ، في الوقت نفسه ، حكم الشعب الثوري على تاريخ روسيا .

وحيثما كتب لوناتشارسكي عن هذا الحكم قال عنه إنه يأخذ شكل «السخرية المبطنة» ثم حاول أن يبين طريقة «اشتغال» هذا الشكل . فالمؤلف يأخذ دوما بيد ساجين إلى حيث يكشف عن ذاته ، معربا فراغ روحه ، ومثيرا حذرا عميقا من موضوعية أحكامه . أضف إلى ذلك أن موقف الكاتب من الشخصية يعبر عنه ، غالبا ، ضمن شكل متلفظ مباشر ، بحيث يقع التدليل ، مسبقا ، على سخرية تتمظهر في تمثيل ساجين الطفل ، وإلى داخلها تكمن ، إذا صح القول ، الشفرة الورتية لشخصية موجهة نحو المرافقة المتصلة لكل تلمر روضي ، ولكل مشاركة في الحياة ، حتى ولو كانت فضيلة من زوايا المسؤولية والفعالية ، وذلك بالانحشار في «نسق من الجمل» ، والتحلل من أي فعل حقيقي ، خلا ما كان على مضض منها . وعليه فإن الكاتب يقوم بالتبليغ عن هذا الرقيق العرضي للثورة (إلا أن صدفوته منطقية من الوجهة الموضوعية) . ولعل هذا النمط من البشر / الظاهرة الاجتماعية هو مانصفه حاليا ضمن تمثيل «الساجينية» . على أن التشخيصات التي أنجزها المؤلف سوف تحقق اكتسابها ، في داخل الرواية ، من خلال رؤية وأحكام وتنوعات دقيقة أخرى ، تمثل الخيال التصوري للثورة الروسية .

وشيثا فشيئا سنلمس ، وراثيا بوضوح أكثر ، التحولات التي طرأت على هذا الصنف عينه من الرواية «الدرامية» ، بعد تقديده بنظام من المواضع الفنية .

في بدايات «مدمام بولفاري» يلجأ فلوير إلى التعبير ، في صراحة تامة ، عن مشاعره نحو إيما ؛ وهي مشاعر تتراوح بين الحنو والازدراء ؛ في حين نجد ، في صلب الرواية ، يتحاشى أي تشخيص مؤقتم ، أي أنه يقف موقفا خالفا ، ويرتك بطله الرواية

المجموعة القصصية «الموسكوفيون» . وهذا ما جعله ينتاج على أولئك الذين كتبوا مانصه «إننا لانميز موقف المؤلف في قصص «الموسكوفيون» ، مينا أنه ويمكن التعبير عن موقف المؤلف ووضعيته ، في النثر المعاصر ، عن طريق ابتسامات ، بل بأنصاف ابتسامات ، وبلحظات من الصمت ، وبالوقوفات»<sup>(٢٩)</sup> . ثم «إن واحدا من أساليب المفضلة ، في الوقت الراهن ، هو صوت المؤلف الذي يداخل ، على نحو من الأنحاء ، المونولوج الباطني للبطل»<sup>(٣٠)</sup> .

ويقطع النظر عن كل النقايس الواردة فإن موقف المؤلف وجد تعبيرة في كتب تريفونوف ، بطريقة مكتملة للغاية ، استهداه بالشكل الذي تحدده شعرة النثر «الدراسي» بطبيعة الحال ، ودونما تعاضد مع أية شخصية من الشخصيات ، سواء مع كسينيا فيودوروفنا «المبادلة» ، أو مع ريبوف «الوداع الطويل» ، أو بالأحرى مع جينادي سيرجيفيتش «بيان مؤقت» ، حيث تلقى المؤلف متوضعا ، تقريبا ، داخل وضعية الأبطال وفوقها في آن معا ، في حين يتنقل حكم هؤلاء إلى تقييم لظواهر الحياة في الوقت ذاته .

هذا التوجه يمثل ، بلا شك ، مرتكز التميز العام للنثر الواقعي في القرن العشرين . ولهذا الاعتبار يبدو تريفونوف ، بما هو مثال ، شبيها بأبديك ، وتدقيقا ، في انتقائها للمجموعة نفسها من الظواهر ، في المجال شبه الثقافي نفسه ، وأيضا للتسويات نفسها مع أغلابة الاستهلاك الضارة بالمصالح الروحية . كذلك فإنها يقدمان - بطبيعة الحال - الاختلافات الكبرى الواجبة للملاسات الوطنية ، وبخاصة الملاسات السوسيو- تاريخية ، التي يتوضعان في نطاقها . فالكتاب الأمريكي يجعل في الواجهة ظاهرة جد مألوفة ، تنخر المؤسسة الاجتماعية بنفسها ، ولهذا أثبت شخصياته (خصوصا في روايات مثل «الأزواج» ، و«الأرنب» ، و«زمن طويل جدا») أحادية البعد حصرا ، أي على العكس من شخصيات تريفونوف . أما الثبرات فهي على قدر من الحشونة ، سواء تم التعبير عنها من خلال السخرية ، أو حتى عن طريق القبح . لكن موقف المؤلف وشكل التعبير عنه لا يغيران ؛ لأن الذي يتغير - ولنتكرر هذا مرة أخرى - هو حدود العالم الممثل .

إن فضاء الحياة يتراءى عند أبديك مثل دائرة مغلقة ؛ أما تريفونوف فيسمى ، بوضوح قل نصبه أو كثر ، إلى مجاوزة حدود اليوم الباهت ، وتصورات أبطاله القصيرة المدى . وعندما ننظر إلى قصص «الموسكوفيون» في كليتها الفنية فإننا نلمس ، كلها المجهنا إلى أمام ، كيف أن حجم السرد يزداد صفا . فمخلفات الصور والتمثلات هي التي تعاود في «المبادلة» ، بصفة رئيسية ، شق الجو الثخين لليومي من الداخل ، بحدث تخترق روح دميتريف وتتصعب أمام ناظره . غير أن هذا المتحكم في شأن أي وفاق باطني (هكذا يلوح للقارئ في الحال) عاجز ، ظاهريا ، عن التفكير في غور قضايا الحياة والموت التي يطرحها عليه المصير النعس لأمه المتهمة . وهنا يصبح تدخل المؤلف محسوسا بكيفية جلية . هذا ،

وجها لوجه مع القارئ . أما هنري جيمس فلم يكن لمضيق بالإنصاح من مشاعره ، والاختيار بين إهاناته أو إطرأاته ساحة عيشه لموضوعات رواياته وقصصه القصيرة القادمة ؛ غير أنه ، وهو يعمل من تخطيطاته الأولية مؤلفات متتهية ، كان يخاطب نفسه قائلا : «مُشْرِخ ! مُشْرِخ !» والواقع أن الأبطال كانوا هم الذين يتكفلون بمهمة تقديم أنفسهم للقارئ ، مصحورين بكامل التناقض الداخل للبساطة التلقائية . ومستخفون بجماع الأعراف وبكل كفاية مبتذلة .

وثاسيسا على آراء هؤلاء الكتاب فإن الشيء الوحيد المؤدى إلى مدارج الكمال الفني ، الذي كانوا يطلبونه بشيء من المعاناة ، هو أن يبلغ تصوير الشخصيات والأحداث درجة عالية جدا من السداد الموضوعي . ويقدّر ما ينصب هذا السداد في موقف أخلاقي واع كل الوعي ، فإنه يعتمد نهائيا على أية جمالية ؛ لأن جمال الفن يتعارض مع الواقع المنحط .

ويمكن أن يعد جوركي رائد الكتاب العالمين لها يتصل بتقديم حركية الحياة بما هي تسلسل ثوري ؛ لأنه استطاع أن يجمع ، عضويا ، بين وظائف الانعكاس ووظائف التحول في الواقع الأدبي . لقد كان يعثر على مصدر تجديد الواقع في داخل الحياة ذاتها ؛ وإلى هذا تؤول ، عموما ، القيمة التاريخية للواقعية الاشتراكية بوصفها منهجية فنية<sup>(٣١)</sup> . إنها رؤية معدلة للواقع ، على نحو كان يستوجب إعادة تشييد جوهرية للمصنف «الدراسي» من السرد ؛ وهو صنف سبق أن أرسيت دعائمه قوة في الأدب . وبالرغم من احتجاج المؤلف فإنه لا يتردد في الإعلان عن حضوره كشخصية عظيمة على جانب من الحيوية ، ومقودة إلى غاية مسطرة ، مثلما هو الشأن في المينات للكلابية . فالحكم والمضمر (المتضمن في خطاب البطل) يحقق وحدته الآن ، في نطاق الملتفظ المباشر ؛ لكن صوت المؤلف هو الذي يتنقل ، على الأخص ، إلى حلبة تعكس أصداة الحياة في حركيتها . وفي النهاية فإن الليونة الشكلية بصفة خاصة هي ما يساعد على الوصول إلى الهدف الأساسي : تشكيل لوحة ملحمية للحياة الروسية في لحظة دقيقة من تاريخها .

إن كشوف جوركي تسلط ضوءا أنفاذا على التطور الأدبي المركب خلال القرن العشرين ، وتجهذا على اللوحة المجسدة لوضع الرواية الحالي . لمستوى الظواهر الفنية يمكن أن يتفاوت ، لكن الجوهر يبقى ثابتا . ومن هنا يأتي تعارض الواقعية الاشتراكية ، بكل أشكالها المتنوعة ، مع الحداثة ، مادامت هذه الأخيرة لنا بفقه مواجهة أي فن تشخيصي ويملك الاستعداد ولطمس الواقع بأي ثمن<sup>(٣٢)</sup> في قالب تصور تجريدي مفصل بعناية ؛ في حين توالى الواقعية تطوير نفسها من خلال سباق من السجال الحصب بين التيارات ، حول القضية التي تعيننا بصفة أساسية ؛ أي منظورات المؤلف .

لقد تعرض يوري تريفونوف ، في أوانه ، للنقد بدهوى غياب منظورات واضحة أو الأولى أن نقول نقصانها ، خصوصا في

تحدث ، مفرطة ، عن الحقيقة والعدالة ، وعن القيمة الأدبية للتعاليم الأخلاقية ، ومن ثم عن الطغوس اليومية للريف الروسي . لكن منظورات شوكتشين بوصفه كاتباً هي أكثر تجذراً واندهاشاً بـ «الدرامية» حتى وإن بدا لنا أقرب إلى أن يكون صحفياً .

إن نثر شوكتشين ينسجم كذلك بمطلوعته للأسلوب «الدرامى» ، ومزجه الواضح لمواصفات تدخل المؤلف الثابتة . فالأسئلة المطروحة من لدن الكاتب قد تخلصت من أهل شبهة بلاغية ، ويحدث أن تتكرر في صيغة مغايرة تتشربها ، ثم تضرعها في التدفق اللفظي الجدير بنموذج الحياة الريفية ، حل أها تلقى أجوبة معقدة وليست نهائية . ولا ريب في أن المؤلف يشعر بتعاطف كبير مع شخصياته ومع العالم الذى يحوطها بالقدر نفسه الذى يمثل فيه العالم (والأفهر يتعدى ذلك) بطل جامعه القصصية . لهذا لا ينحصر الأمر ، عند شوكتشين ، في فرد ملموس ، بل يجاوزه إلى دهالم تقليد يستدعى من الكاتب موقفاً تعديلاً .

أما ف . راسبوتين لسياسه محاولات أكثر صلابة كذلك لكن يقهر ، متسلحاً بالطاقة الكامنة لوضعيته بوصفه مؤلفاً ، البراءة المربية للجراحة ، لكن ما يحدث هو أن تنتقل المنازعة لتتفرس ، والحالة هذه ، في أرض فنية خالصة .

ففى أقصوبة «المهلة الأخيرة» يجمل إلينا أن التصادم البرازى السافر يمنع الكاتب من الابتعاد ، لمسافة نقدية ضرورية ، عن القطب الإيجابى ، حتى أن صوته يتداخل كلها مع صوت البطلة الرئيسية للجراحة ، الأمر الذى يضفى على الاضطراب الانفعالى للسرد طابعاً هرجياً شيئاً ما . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تبدو وضعية المؤلف مسبقاً ، وبدون التباس ، حل جانب كبير من التعقيد . حقيقة إن أناتانوفكا ، مكان الحدث ، بفضل بنوعها للطبية والحكمة الشعبية ، في الوقت نفسه الذى يعمل فيه الجريان أهاليل لأنجارا ، رمز الجريان الدائم للحياة (تماماً كالمسيحى عند مارك توين في «مغامرات هكلبرى فين» ) ، حل تحويل هذا المكان إلى فضاء كون للحياة ، إلا أنه فضاء معطم . وفي مقدورنا أيضاً أن نعد مصير أندري جوسكوف مشدوداً إلى أناتانوفكا ، ما دام قد استمد منه أفضل ما يتصف به من الطبية والجهوية الحقة ، وأن نرى خلطه وخيائنه بمثابة قطعة أنانية مع التقليد . لكن ناستيونا ، البطلة الفعلية للأقصوبة ، لا تنشد بهذه الترسيمية ، لحياتها الطاهرة والمطلعة بالذنب ، في آن معاً ، ليست حياتها وحدها فحسب ، وإنما هي حياة العالم الذى يكتنفها كذلك . ثم إن الكاتب لا يتلفظ بشيء مباشر ، ولا يبحث عن فرض وجهة نظر المؤلف حل القارىء ، إذ حل هذا الأخير أن يقوم هو نفسه ببلمرة رد فعله ليصل إلى الخلاصة التى يسوقه إليها منطق الأحداث والطابع «(٣٣)» . والذى نراه هو أن للنطق الداخلى يجهد دعابته ، على وجه الدقة ، في مدهانة أمزجة شخصيات هذه القصص التى تعكس ، بطريقة معقدة ، توافق أوجه حياة محتومة وتنافرها . وهذا ما عانى منه ، في ألم ، الأبطال والجماعة سواء بسواء .

وإذا كانت محاولة الفرار من عالم آل دميترييف لوكيانوف لم تعرف بعد تحقفاً مقنناً ، ففى «بيان مؤقت» تظهر ، سلفاً ، صورة حياة متأججة وطبيعية ، تشذ عن الانانية الدنيئة والموموم الوضيعة ، صورة «بلد آخر» يعيش الناس فيه من العمل الحقيقى ، حيث تتمثل علائق إنسانية حقيقية . بيد أن حاجزاً لا مراثياً ، لكنه محكم ، سيقوم بين هذه الحياة وهؤلاء الناس ، والشخصية الأساسية في القصة ، مثلما قام حاجز مماثل بين أبطال الحفلة «الضائعين» (الشمس تنزع أيضاً) ، والعبد الشمعى الذى يمثل مخلود الكينونة .

أما في «الوداع الطويل» فنلاحظ حضور اسم بطل خامس ينتمى إلى «نارودنيا فوليا» (إرادة الشعب) التى هي واحدة من المنظمات الثورية في روسيا في أواخر القرن التاسع عشر . إنه نيكولاى كليتش تشيكوف الذى يشكل إحدى الشخصيات التى لم يفر المؤرخ جريشار يبروف على فهمها واستيعابها ، فهو بطل القصة الذى لا يفلح في تشخيص تيار الزمن الذى يذهب بجميع الأشياء «(٣٤)» ، سوى أنه لا يحضر في السرد من أجل مؤاخذه أحد أفراد سلالته على نفاذه حياته وكفى ، بل إنه مرادف لتحقيق الزمن والتاريخ . وفي خاتمة القصة سيغدو هذا المصير ، الذى لم يفهمه البطل الرئيسى حل الدوام ، ولو أنه في غاية الأهمية بالنسبة للمؤلف ، قريناً لصورة موسكو التى «ترسى برجاً فوق الآخر» ، وجبالاً من الحجر بملايين التوافد للمؤلفة ، التى تحفر لجحافل صلصالية حثيفة ... التى تفوضت ، غبضت ... المنصورة بالأسفلت ... الحطام الذى لم يخلف أثراً تذكر ... .

نعتقد أن منظورات المؤلف قد أدركت تعبيرها ، من زاوية إبداع صورة غير قاصرة للحياة ، في مؤلفات مثل «نفاد الصبر» و«المعجوز» ، و«الزمن والمكان» ، أكثر مما أدركته في قصص «الموسكوفيون» . لكن الذى ييم هو المقصدية وليس الخلاصة فحسب . لذا لم يكن من باب الاعتبار أننا اخترنا هذه القصص ، ففها يتحقق صق لاخبار عليه ، واندهاش كثيف للنثر والمضاد للنزعة الاستهلاكية ، مثلما هو عليه الأمر في الغرب . وهذا العمق يعمل حل تجلية الخواص الجوهرية للأدب الواقعى الاشتراكى ، الذى يبحث مبدؤه ، نبراسهم في ذلك قولة جوركى ، عن مركز كامل للكون داخل فوائهم وترجيح صدى عالم معجوز تشابك قيوده الداخلية .

وعلى خلاف تريغونوف ، وف . شوكتشين ، وف . راسبوتين ، وج . ماتيفوسيان ، يظهر ألا فائدة إطلافاً للكاتب الآخرين ، الموسومين بـ «الريفيين» ، في البحث ، بوجه خاص ، عن إبداع فضاء وجودى ، لأن ركننا من الأرض ، سواء كان اسمه أناتانوفكا أو تسهاكوت أو أى شيء آخر ، إن هو مسبقاً إلا تقليد في حد ذاته ، ملحمة ودهاء للذاكرة التاريخية .

إن المقالات والخطب العمومية والحوارات الصحفية التى ضمها كتاب ف . شوكتشين «أسئلة إلى نفسى» ، المطبوع بعد وفاته ، كلها

الموقع دهائم من القوة بـمكان . حقا إن راسبوتين ، وما تيفوسيان ، وإيتاتوف بوجه خاص ، يستطيعون القول بعد مؤلف حكاية يونكياتاوا الأسطورية : من المستحسن أن تكون حجرة صغيرة ، أرفعها وسيهتار الكون ، سوى أن لتجربة شولوخوف ، حل ما يبدو لنا ، نصيبا ، حل الأقل ، من الأهمية ، وإن لم يكن لأن لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى الكتاب المعاصرين ، خصوصا «الرفيقي» منهم . فبتصوير شولوخوف لضيفة قوقازية صغيرة ، أى لتلك «الجهة من الأرض» نفسها لحظة الانفجار الثوري ، سيعرف مؤلف «الدون الهادي» كيف يبين ، حل الرغم من موضوعه القاسية ، أن العنصر الشمسي الذي تتيج له الثورة إمكانات تنام لانظير لها ، لابد أن يتصير بفضل التاريخ نفسه . ثم إن التفاضل الاجتهامي للمؤلف يتم التعبير عنه ، قبل كل شيء ، بصفته موقفا له منبثا في مجرى السرد .

ويقطع النظر عن جملة من النقائص والصعوبات فإن الكتاب السوفيت المعاصرين لا يكفون عن التعلق بأهداف من قبيل تعيين حدود فنية ، وجعل مؤلف المؤلف أكثر اكتمالا ، هذا الموقف الذي يمس الأبطال مثلما يمس الواقع المحجوز داخل تشابك تناقضاته بما فيها التناقضات التي تلف مسار الاشتراكية . ومن المحقق أن هذه المحاولات تكتسب طابعا فرديا ، غير أنها تتبلور حل الأرضية المشتركة للفن الاشتراكي ، التي يتقاطع فيها انفعال الفنان مع مجرى الحياة الموضوعي .

إنه لمن اليسر الوقوف حل التبدلات التي حدثت فيها بعد ، في المجموعة الحكائية . ذلك بأن راسبوتين يسمى إلى كتابة جمعة دون أن يتنكر للعالم الخارجي أو يتخلل من الميونة التي تتناسب وقريحته . إنه يمحس الانتقالات الغريبة للعقل والعواطف كذلك . وفي حكاية «ما الذي يجمع للغراب» يتم ، بالمناسبة ، غرق الحافلة حل نحو سيرة ، في حين تلوح أكياس البطاطس ومهريو الأشخاص عبر الحدود بغير جدوى ؛ لأن ما يجدي ، طبعا ، هو تقلبات روح الشخصية ، واحتساب وقوع كاتب في ورطة قديمة . لكنه أصبح أكثر دربة ومضاء خلال القرن العشرين ؛ إذ انطرح أمامه الاختيار بين الأخلاقية والجهال (وبهذا المعنى يمكن لهذه الحكاية المتواضعة لكاتب معاصر أن تتخطى في السلك نفسه الذي تصنف فيه آثار عالية المكانة ، مثل «جان كريستوف» و«الدكتور فوستوس» ) ، إلا أن الذي ظهر هو أن جو اليوم ، أن التفاصيل أمور تتوقف عليها الحكاية ، لا لأن المتأففين قد تفقد في الأدب ، حتما ، جانبيا كبيرا من مسحتها التجريدية ، بل لأن السارد نفسه يتحول ، بهذه الكيفية ، إلى جزء من الواقع ، في حين يشهد ضميره ، الذي يفسر شفافته المسعفة ، حل افتقار الواقع ، الذي يمحسه ، إلى نزاعة باطنية ماثوق فيها . أما في حكاية أخرى «لسنا أبدا كبارا حل الحب» (حيث نشعر حل نحو أفضل بالارتباط بالأسلوب القديم) فستأخذ هذه الفكرة شكلا أكثر تحديدا .

كما يجري الحديث عنه كثيرا ، في الآونة الأخيرة ، أن كشوف فوكنر تحتل موقعا ذا بال عند عدد من الكتاب السوفيت ؛ ولهذا

## الهوامش

- ٧ - الآثار الكاملة لجوستاف فلوير . مراسلات ، سلسلة الثالثة (١٨٥٤ - ١٨٦٩) ، باريس ١٩٠٢ ، ص ١٦٢ .
- ٨ - الإرث الأخير ، الجزء ٧٠ ، موسكو ١٩٦٣ . ص ٤٨٢ (بالروسية) .
- ٩ - و . فوكنر : حواسات ، خطابات ورسائل للمصوم ، نيويورك ١٩٦٥ ، ص ٨٣ .
- ١٠ - انظر : و . ويان : تاريخ الأدب والمخولوجيا ، برلين - همار ١٩٧١ ، ص ١١٩ - ١٢٢ .
- ١١ - من مطبوعات كونراد المحمولة ، لندن ١٩٧٦ ، ص ٩ - ١٠ .

- ١ - جوستاف فلوير - جورج صائد : مراسلات ، باريس ١٩٨١ ، ص ١٠٧ .
- ٢ - أ . ب . تشيخوف : الآثار الكاملة ومراسلات ، في ثلاثين مجلدا ، آداب ، الجزء الخامس ، موسكو ١٩٧٧ ، ص ٣٦ (بالروسية) .
- ٣ - نفسه ، الجزء الثامن ، ص ٢٨٠ .
- ٤ - | . نورجنيف : مذكرات صياد ، موسكو ١٩٧٠ ، ص ١٥٣ .
- ٥ - هـ . دي بلزك : الأب جورويو ، باريس ١٩٦٦ ، ص ٤٣ .
- ٦ - انظر : رواية القرن العشرين ، حواسات في التقنية ، نيويورك ١٩٣٢ .

- ١٢- و. فوكنر: إيسلن ١ إيسلن ١. نيويورك ١٩٦٤، ص ١٢.
- ١٣- انظر: هـ. جيمس: فن التخيل ودراسات أخرى، نيويورك ١٩٤٨.
- ١٤- انظر: و. فوكنر: ثلاثة عقود من النقد، منشورات جامعة ميشيغان ١٩٦٠، ص ٧٣.
- ١٥- ت. وولف: انظر صوب منزلك يا ملاك ١، نيويورك ١٩٢٩، ص ٣.
- ١٦- انظر: ج. جاردنر: عن الخيال الأخلاقي، نيويورك ١٩٧٨، ص ٧٢.
- ١٧- د. زاتونسكي: في عصرنا الحاضر، موسكو ١٩٧٩، ص ١٨٧ (بالروسية).
- ١٨- انظر: الكتاب الروس بصدد العمل الأدبي، الجزء الثالث، لينينجراد ١٩٥٥، ص ٧١٢ (بالروسية).
- ١٩- نفسه، الجزء الرابع، ص ١٧٢.
- ٢٠- انظر: وقائع حياة وأثر أ. م. جوركي، الكرسي الثالثة، موسكو ١٩٥٩، ص ٤٥٧ (بالروسية).
- ٢١- نفسه، ص ٤١١.
- ٢٢- أ. ف. لوناتشارسكي: مقالات في الأدب، موسكو ١٩٥٧، ص ٣٣٥ (بالروسية).
- ٢٣- م. خرايتشينكو: آفاق الصورة الفنية، موسكو ١٩٨٢، ص ٢٣٥ (بالروسية).
- ٢٤- م. جوركي: حياة كليم ساجين، باريس ١٩٦١، الجزء الثالث، ص ٢٢٩.
- ٢٥- ف. لينين: آثار، باريس- موسكو، الجزء الخامس عشر، ص ٢٢٠.
- ٢٦- أ. ف. لوناتشارسكي: مرجع مذکور، ص ٣٣٥-٣٦٠.
- ٢٧- انظر: م. خرايتشينكو: الفردانية الإبداعية للكاتب وتقديم الأدب، موسكو ١٩٧٢، ص ٣٣٩ (بالروسية).
- ٢٨- قضايا أدبية، ١٩٨٠، العدد الثالث، ص ١٥٩.
- ٢٩- نفسه، ١٩٧٤، العدد الثامن، ص ١٧٩-١٨٠.
- ٣٠- نفسه، ص ١٩١.
- ٣١- بوري تريفونوف: قصص قصيرة، موسكو ١٩٧٨، ص ١٩٣ (بالروسية).
- ٣٢- انظر: أ. م. خوركي: آثار، في ثلاثين مجلدا، الجزء ٢٩، موسكو ١٩٥٥، ص ٣٧١-٣٧٠ (بالروسية).
- ٣٣- ف. راسبوتن: البقاء على الطبع، قضايا أدبية، ١٩٧٦، العدد التاسع، ص ١٤٧.

موسكو



In the light of the above, literary history today is- Ayyad maintains-required to reveal human memory from its early phases to the present moment. It is concerned with the creative word. The Gospel according to St. John opens with 'In the beginning was the Word'. The Holy Koran has it that 'When He decrees a thing He need only say 'Be', and it is' (Yasin). The creative word is the beginning of all forms of existence and all forms of civilisation. It was the utterance of a Shaman and a priest before all religious revelations. Man is today required to recapture the history of language as a creative power making for civilisation. He has to gauge its potentials that he may use it properly. It is only then that creativity and history of creativity, individual and community, an artist and his audience could be subsumed under one human principle. Creativity, criticism and literary history, in this perspective, are no longer discordant or disharmonious.

Finally, there is Ezzel Dine Ismael's 'The Dialectics of Creativity and Critical Stand'. The writer stresses the fact that our study of the problem of creativity should be related to artistic facts, not on the abstract level, but in the historical context of art and literature in general as in the context of the evolution of artistic thought and systems. Creativity is only achieved when the potentials of an artist and the potentials of reality collide. The essence of creative endeavour is a dialectic with reality, at once as attachment and a detachment; a vision of another reality and a different future. The dialectics of artist and reality are not, however, confined to the present. They go further back into the past. As every work of art becomes, in due course of time part of the past (that is, part of the tradition) an artist is similarly- and constantly conducting a dialogue with his earlier work (that is, with himself). That is why an artist does-and should- not repeat himself. Studies of the personality of the artist show him or her to be endowed with a dialectic mentality of the first order.

So far, Ismael has been talking of the artist or the creative person. As for creativity itself, it has come to acquire an elusive character, due to its employment in different contexts and at different levels (ranging from scientific invention to the art of arranging flowers). Creativity as a material product has been mixed up, in some minds, with creativity as a process of making, or an acting potential. The product of the creative process is sometimes regarded as an outcome of necessities engendered by previous circumstances, or circumstances with a teleological function. At other times, it is regarded as sudden, spontaneous and unprecedented. Finally, the word 'creativity' implies- in some contexts- a value judgement.

Faced with such an elusive term, Ismael seeks to concentrate on what he calls 'the dynamics of creativity', the total form of a work of art, i.e. its aesthetics. This inevitably gives rise to the question: are the aesthetics of a work of art related to the dynamics of creativity so that one's apprehension of these aesthetics is made deeper and more accurate by association with the creative activity of the artist? or do these aesthetics have an existence of their own, apart from the creative activity whose products they are? Critical opinion is divided on these points.

Ismael's paper classifies critical practice in the light of two different strategies: the traditionalist and the modernist. He sheds light in detail on the dimensions of each, pointing out positive and negative aspects. He concludes that a choice between the two is made easier by a realization of the fact that creativity is a dialogue with reality and history. Criticism is, in turn, a dialogue with a work of art charged with its author's goals and amenable, therefore, to comprehension and interpretation.

Translated by:  
MAHER SHAFIQ FARID

private. On the other, it is something collective and common. It is a focus where many powers intersect and a number of semantic levels go together. Poetry communicates messages (statements of emotion or of ideas); its figures of speech compose the body of the text; it is musical; it has an architecture arranging the words on the page; it has a hidden structure where different levels intercept and interact. Harmony and cacophony, in a poem, stand in a creative tension. Though still young, semiotics has been able to deal with these different aspects. It has dealt with the sign in psychology as in art and culture.

The 'creativity' necessary for a translator is not a turning loose of his or her latent poetic potentials. Rather, it should serve the 'spirit' of the translated poem, thus enriching the target language and enhancing its ability to embrace and interact with something new.

Styles of translation fall under three headings: interpretation; summing up; and metrical rendering. Jakobson distinguishes between three kinds of transference: (i) transference within the same language (ii) transference from one language to another (iii) transference from one semiotic system to another, such as translating utterance into signs or sounds. Poetry is marked out from other activities by embracing more than one semiotic level: it is at once, language, music, plastic formation and a point of intersection where these levels meet. Signs have been classified by the semiotic philosopher Charles Saunders Pierce in the light of their surrogates. A sign that resembles its subject he calls an 'icon' (e.g. a map in its association with the homeland). A sign based on extension or result is a 'pointer' or 'index' (e.g. smoke and fire). A sign agreed upon by a certain language community is a symbol (e.g. 'child' as a symbol of the young). Pierce's division makes for a distinction between two things: (i) significance arising from analogy and causality; that is from what is human and common (ii) significance arising from a linguistic argument on the part of a cultural community, not shared by others. A 'symbol,' as used by Pierce, should not, however, be mixed up with a symbol as a term in literary criticism.

Taking the above distinctions as our point of departure we could discern in some poems a music imitative of a certain activity. A translator aspires to rhythmically invoke the same activity in the target language. We could also define the semantic value of a certain component or level in the light of a network of relations going through the text. A word in poetry is not merely a function or a frame of reference. It has its value in being organically associated, implicitly, phonetically and intertextually, with other words in the poem.

From the dilemma of creativity we move on to Shukry Ayyad's 'Creativity and Civilisation: New Horizons in Literary History'. The writer recapitulates the efforts of Western thinkers since the last century in order to define this field of study, showing-in the process-how such a definition was influenced by different currents of thought at the time. In his review of the above-mentioned efforts in the light of intellectual currents, he points out their weaknesses, despite their strict scientism, or perhaps because of it. According to Ayyad, the nineteenth century has presented us with 'a literary history composed of various elements: the nationalist idea, the unity of culture, the stress on individualism, positivism and the historical method. The resulting synthesis was not always harmonious'. Hence the necessity, in our twentieth century for a re-view of literary history and for re-structuring it at the very foundations.

Literary history however, has a 'history' preceding its 'scientific' manifestations in the nineteenth century. From Ayyad's perspective, it is almost coterminous with man's existence on this globe. The question crops up: what is literary history if it is not man's cultural memory? So has it been in its simplest forms, and so will it be when it drops all scientific armour in its attempt to join the legions of modern science. Cultural memory-as defined by the writer-is those accumulated experiences in man's psyche. They constitute an attitude to life combining as they do emotion, apprehension and volition.

Mashhour criticizes the ideological school of criticism as it seeks to define the relationship between a literary text and its social matrix. Special attention is paid to Marxist criticism and the problem is considered within the framework of an analysis of the creative process. Finally, she touches on the hermeneutical criticism of Heidegger and Gadamer.

Equally far removed from a search for origins and by way of extension of the hermeneutical perspective is Walid Munir's 'The Role of the Other in Aesthetic Creativity'. Munir sets out to challenge the common view of the creative process as a purely individual activity. To him, aesthetic creativity is not an isolated action on the part of the individual. It is a common activity based on the dialectic or dialogue of two poles: the 'I' and the 'Other'.

In tracing this dialectical process, Munir makes an attempt to define the dimensions of the creative activity as an interaction. In doing so, he means to analyse aesthetic creativity as a field in which the 'other' plays a crucial part, contributing equally to the quality of production and to the formulation of significance.

The writer meditates on the modes in which the 'other' exists: as an object; as a model; and as an 'I' within the 'I' of the writer. Nor does he fail to approach the 'Other' as a recipient taking part in a re-production of the act of reading. Understanding and interpretation are thus treated at three levels: the creative, the philosophical and the psychological. They all overlap and interact to present a detailed picture of the 'other' to the creative 'I'.

The 'other', according to Munir, is that vacant part of my existence in so far as I am the vacant part of his. It is, in a sense, that which writes me so that I may write it. Aesthetic discourse is both one and double. An analysis of the mechanisms of all forms of creativity (poetry, painting, music, story-telling, dance, acting, folkloric tales) would reveal the major role played by the 'other' in its intertextuality with the 'I'. No less important than the intertextuality of literary works is the intertextuality of subjects (selves): both the conscious and the unconscious present reality as a paradox based on a homogeneity of the heterogeneous or a heterogeneity of the homogeneous.

Next, there is Feriat Jobouri Gazoul's 'Towards a Semiotic Theory of the Translation of Poetic Creativity' dealing as it does with the dialectic of the creative text and its translation.

Gazoul maintains that translation is as ancient as human variety. It was an activity much practised by the ancients who did not care, though, to theorize on it. Awareness of the philosophy underlying translation was mostly limited to personal impressions jotted down by a translator by way of preface to his or her version. It was only after the spread of humanist studies, the introduction of comparative methods into the humanities, and the revolution in the field of linguistic studies that theoretical treatises on translation began to appear. Linguistics came to be a pioneering- nay, a model- field of study.

According to the writer, the problematic nature of literary translation is nowhere more prominent than in the translation of poetry from one language to another, when the two languages have nothing in common. Despite some previous efforts in this field, scholars have not been able to explore the vistas opened up by semiotics or semiology, a branch of study combining linguistics, culturology, arts and communication media.

Poetry has two dimensions: linguistic and artistic. The translation of poetry requires a thorough knowledge of both at once taking note of their particularism and pointing out the similarities and differences between them. Poetry is, on the one hand, something intimate and

Ancient Arab criticism took a stand similar to that of its Greek counterpart. Thus the Arabs believed in inspiration and in supernatural powers viz. the demons of poetry celebrated by many a poet. No less aware than the Greeks were they of the importance of poetic craft and of the sublimity of its fountainhead. A poet was endowed with special attributes capable of producing a distinctive poetic utterance. Arab criticism also coined the term 'sanaa' (craftsmanship) thus linking poetry with craft from the angles of form and matter, the manner of creation and the shaping process. Poetry, however, was different from other crafts in being a response to an inner psychic need. Ancient Arab critics also discussed such issues as the impact of time and place upon poetry; the different motives of poetic utterance; and the creative potential marking a poet out from other people.

Osmán dwells on two ancient critics : **Ibn Tabaṭbaḥ al-Uṭwī** (4 th century of hijra), a didactic thinker whose thinking derived from purely Arab sources; and **Ḥazim al-Qartaḡannī** (6 th century of hijra) who was influenced by Greek thought and who regarded creativity as the product of an inner activity, a favourable external environment and a special skill, on the part of the poet, arranging, co-ordinating and combining word and sense.

The writer then turns to modern schools of criticism (Classical, Romantic, Objective and Symbolist) that stress rational volitional effort and high artistic skill. As for psychological studies, they have branched off into two schools : the one believing in spontaneity and the other in volitionism. As a matter of fact, ancient Arab critics had an original theory of artistic creativity. They maintained that the creation of poetry was a volitional process based on consciousness, experience and a combination of psychic powers. It was the outcome of a creative interaction of various powers within the psyche.

With this we come to our next section : papers that do not so much dwell on a search for origins as they treat of the problem of creativity from a special angle or deal with some of its issues. The first paper in this section is **Sahar Mashhour's, 'The Creative Process From a Hermeneutic Perspective'**. The creative process is here regarded from a socio-literary angle but no attempt is made to provide a definite explanation of the process. Nor does the writer seek to theorize on the dialectical relationship between a literary text and the community. Rather, what we have here is an attempt to approach the concept of creative behaviour from a general hermeneutic angle dealing with absolutist theories of interpretation with caution but also with sympathy.

Mashhour deals with the apotheosis of inherited theories circulated by thinkers and researchers in many fields of human thought. These are generally held in great esteem as something sacred, an emanation from a supernal world not subject to the laws of historical relativism.

Broadly speaking, prevalent tendencies of thought in the field of the sociology of literature tend to use preconceived formulae and patterns of thought governing the interaction of the literary text and its social matrix. It is as if the creative process were one oft-repeated 'mode of behaviour' going through the same evolutionary stages every time. In this comparatively recent field of study, the Marxist school of thought is almost predominant, with the result that creative works and creative processes are often judged by preconceived criteria applied not only to literary works of the past but to those of the future as well. In her discussion of these tendencies, the writer stresses the fact that a work of literature is a set of unique creative moments, not amenable to intellectual standardization. No ideological system of thought-however 'scientific' or 'objective' it may be-is entitled to pass preconceived final judgements on creative activity in all domains of human knowledge.

(i) The register, or the significance of the sign as agreed upon by a community of native speakers of Arabic. This, in turn, subsumes four sub-categories: new-fangled creativity, unfamiliar creativity; miraculous creativity, and unwelcome creativity (ii) A mental significance initiated by Ibn Al-Mutaz in his examination of poetic dyes or colours as manifested in the work of later poets (ii) Masked creativity which refers to the fact of creation under other denominations. Examples are the words: 'Yaltadi' (to initiate); 'tajadud' (renewal); 'ahdatha' (innovated); 'ikhtiraa' (invention); yati' (come up with); 'al-qali' (the speaker; and mustanaf' (resumed).

As for the creative movement as a psychic activity re-phrasing discourse through its product (viz, the text), Tawfiq maintains that with Al-Jurjani the movement begins in the mind and moves on to the psyche donning the garb of words. An idea that is often repeated is that of 'arrangement' : i.e. a certain manner of speech and a particular way of composition. Together with arrangement, we have the terms 'verse' 'commentary' and 'structure' all employed to clarify those features of speech analogous to semantic systems in the psyche.

The writer dwells on what Al-Jurjani calls 'Meanings of Grammar' and 'The Meaning of Meaning.' He also dwells on his concept of self and mind and on the image of 'necklace' employed by Al-Jurjani referring as it does to the dialectics of the arrangement and value of speech. closely related to this are poetic symbols of virility, chivalry and deep diving in search of far-fetched notions. Other images employed by Al-Jurjani include jewels such as ear-rings and rings.

On the intellectual level, Al-Jurjani's two major works are a kind of dialogue with critics, rhetoricians and linguists on such questions as the problem of diction and meaning; the problem of poetic inspiration; and the comparative status of poets. His 'scientific approach,' however, masks an 'ideological' orientation. This can be seen in his rejoinder to Qadl Abdul Jabar as in his hidden dialogue with representatives of Ashari and Mutazila sects, with Al-Jahiz and with orthodox theologians. Cultural dialogue, in this perspective, resembles a kind of intellectual hermeneutics, on the part of a privileged intelligentsia, seeking to re-order the significance of terms in a new manner. The discourse is then addressed to the commonalty leading them to a new mode of perception. This is only achieved with the subject in full control of its world, re-ordering it in the light of reason.

Following the above-mentioned studies is Abdul Fatah Osman's 'The Problem of Poetic Creativity: Greek Theories, Arab Contributions and Contemporary Interpretations.' This is the last of our papers dealing mainly with the human heritage in general, and with its Arab manifestations in particular, in an attempt to build a bridge linking the past, both remote and near, with the present.

Osman starts by noting the mystery enveloping the process of creativity. This he attributes to its association with individual behaviour and to its emergence from a number of powers, both inner and outer, in the psychic world of the artist. The above- mentioned factors are by their very nature cloudy and unclear. The final word on them has not been uttered yet.

Theories of the issue of artistic creation had their inception in the theories of art in general, and of poetry in particular, in the Greek heritage. In accordance with his general theory of knowledge, Plato regarded poetry as an inspiration descending upon a poet in a state of unconsciousness, with the poet in question as a mere medium for the conveyance of what the gods wish to dictate. Aristotle, on the other hand, regarded poetry as an artistic structure in a state of consciousness and a rational activity. A poet- according to the Stagirite- is a maker capable of innovation and creativity. This concept was handed down to the Romans.

effective and innovative attitude through which the self asserts itself and moves from the negative to the positive, from volition to action.

Next, we have Fahd Aqqam's 'Some Issues of Creativity in the Arab Heritage: A comparative study.' The paper is an examination of the links between the phenomenon of creativity in Arab culture (as exemplified in Arabic poetry of the early Abbasid period, with special reference to *badi'* tropes'), on the one hand, and- on the other- those genuine values of Arab civilisation through the ages regardless of changing cultural conditions or encounters with foreign cultures.

According to Aqqam, the Arab nation is today in the grip of a crisis, culturally and from the point of view of civilisation. Its hopes are shot through with despair. It is an intellectual's duty to hark back to the past in an attempt to explore those genuine values characteristic of Arab culture and to go back to Arab history. One is thus able to see how those Arab values interacted with foreign cultures, giving the Arabs a privileged position in the history of human civilisation and giving rise to a unique Islamic epic, as many fair-minded Westerners will testify.

Aqqam maintains that the genius of Islam lies in the fact that it did not seek to suppress those ancient Arab values but sought rather to modify them in such a way as to achieve the common good and the flowering of the new Islamic community. The Arab values in question are summed up by Aqqam as (i) a propensity for adventure and exploration (ii) a movement from limited matter to absolute spirit (iii) a hatred of slavery and a love of freedom (iv) a fascination with the beauty of forms.

In the course of his study, Aqqam proves that foreign influences on Islamic civilisation are not enough to account for the appearance of tropes (*badi'*) in Arabic poetry. The above-mentioned four values (especially the last, fascination with the beauty of forms) have to be taken into account with a view to their interaction with surrounding circumstances in a growing dynamic manner. The writer diagnoses those interactions as follows: (i) form as a medium of worship (ii) the conflict, in the soul of Arabs, between reality and an Islamic ideal (iii) the impact of foreign (i.e. Persian and Greek) sources of inspiration; the impact of foreign factors on later poets and the links between poetry, painting music and song.

It is in the light of those values and their interaction that *badi'* (tropes) could be understood, in its Arab context, as a manifestation of the process of poetic creation.

Aqqam, as we have seen, refers the phenomenon of *badi'* (tropes) to a set of Arab Islamic values and to a common cultural climate. Magdi Ahmed Tawfiq, on the other hand, seeks in his 'Creativity and Discourse' to explore-through an examination of the great ancient Arab critic Abdul Qahir Al-Jurjani- the ideological implications underlying the problem of creativity.

Tawfiq maintains that Al-Jurjani's two major works *Proofs of the Miracle* and *Secrets of Rhetoric* are still capable of furnishing their reader with fresh insights. Both works could be regarded as a joint product of all former critical endeavours, though Al-Jurjani was unique in his theory of verse.

To enter the world of Al-Jurjani, Tawfiq undertakes an analysis of his critical discourse as a complex means of communication. Two procedures, leading to two kinds of analysis, are employed: (i) an examination of the matter of creativity as a linguistic medium in Al-Jurjani's discourse (ii) a study of Al-Jurjani's conception of this complex activity, mediating as it does between the self and the text and known as creative process.

For a start, Tawfiq begins by an enumeration of the word *bada'* ('created') in both works of Al-Jurjani. The word occurs thirty three times in twenty four places and falls under three headings:

Al-Hamazani and others. The issue is traced in later Islamic periods where the source of poetic inspiration-according to Hassan Ibn Thabit, Al-Maari, Al-Kumayt and Al-Hamzari- becomes angels rather demons. This new view was to influence Arab culture profoundly. It is interesting to note with the writer that the impact of such concepts was not confined to the art of poetry, but came to cover other literary genres such as the epistle (*risalah*) and the assembly (*maqamah*) as well. An attempt is therefore made to analyse the impact of the new concepts on these genres. The writer formulates a general concept of poetic demons, taking into account the variety of cognitive modes and ulterior motives. There are quite a number of possible ways of regarding the phenomenon in question from different angles.

From the above-mentioned concepts of external powers that could serve as sources of literary inspiration, Mabruk Al-Manal takes us to related considerations in his 'On Poetry's Links with Magic.' The paper, according to the writer, is an attempt to approach the mystery of poetry with emphasis laid on Arabic poetic space. Two hypotheses, with an attempt at verification are put forth by the writer: (i) a historical hypothesis claiming that poetry is a descendent of magic (ii) an ontological hypothesis claiming that the links between poetry and magic are inherent in the very nature of both activities.

Al-Manal's motive for undertaking his endeavour is the fact that reading a good poetic text and a good critical text brings one nearer to magic. Similarly, a reading of good ethnological and anthropological texts links poetry with magic. His is an attempt to mediate between the two.

In seeking to establish the relationships between poetry and magic, the writer sheds light on them from different angles: as practice, as conceived by language, as affecting the recipient and as similar activities. Both poetry and magic have their origin in some duality (good and evil, satyric and lampoon, etc..) and are rooted in both gesture and word. The most important link between poetry and magic (as logos) is a belief in a creative magical power. According to an ancient Arab concept, both activities share common sources of talent and inspiration, preparation and goals. Poetry resembles some basic principles of magic such as verisimilitude, a belief that things attract their doubles and that the part attracts the whole unto itself. Poetry and magic also employ rhythmic speech conforming to certain musical laws.

Furthermore, language in both activities is metaphorical and symbolic. It is here that they intersect as Al-Manal makes clear towards the end of his study, promising-in its conclusion-to follow up the subject on a later occasion.

Mohamed Yasser Sharaf's 'The Inspiration of Artistic Creation' is a further step in the same direction. His chosen subject is one aspect of the issue of artistic creation, namely inspiration. His starting point is certain conceptions of our human legacy and analysis of its conclusions. As the question of inspiration still engages the attention of modern thinkers, the writer here traces its latest developments.

First, Sharaf records what he calls 'founding principles' in human history i.e. principles that regard an artist as a magician in the first place. Hence his harking back to the Greeks and Romans; his analysis of Plato's theory; his examination of Ibn Arabi and Avicenna and, finally, his consideration of the modern theories of Delacroix, Baldwin, Descartes, Bergson, Warren and others. The writer also deals with the views of those who reject the concept of inspiration, such as Edgar Allan Poe who stresses the role of conscious effort.

The writer then moves on to scientific psychological studies concerned with the question of inspiration such as the writings of Galton, Gifford, Freud and Jung.

He concludes by offering his own conception of inspiration as a mechanism of defence, subject to the censorship of consciousness over the contents of the psyche. Inspiration is a defensive,



# THIS ISSUE ABSTRACT

---

There are obvious indications that creativity is a problematic issue in the strict sense of the word. On the one hand, there is a widespread preoccupation, on the part of different human cultures past and present, with it. On the other hand, those engaged in the study of the arts especially literature and literary and art criticism, have for long been concerned with comprehending, examining and gauging the dimensions of the issue. Despite the vast amount of knowledge employed to shed light on creativity, and despite the many hypotheses and theories put forward to solve its problems, creativity remains as problematical as ever. In the course of men's long history, contemplation of the issue has given rise to some satisfactory solutions but there never has been an adequate or a final one. Faced with this situation, one could lay aside the whole problem and save his or her mental efforts to more fruitful endeavours. But such is far from being the case. The more difficult a solution has proved, the more tempting- and more urgent- has it seemed. Time passes with the problem as challenging as ever, while attempts to come to a solution never cease. Right from the beginning, the problem of creativity seems to have acquired one of the basic characteristics of its very subject, namely renewability and continuity. Creativity is a vital human necessity ever renewed and endless. The same goes for the problem of creativity: it is impossible to avoid looking closely into it; nay, it has to be re-viewed from time to time.

Hence our preoccupation, in the present volume of *Fusul* (volume X) and the one to follow it, with re-thinking the problem and examining its different aspects.

The present issue includes eleven studies, the first six of which review the legacy of the past on the problem of creativity, while the last five deal with a number of issues relating to the modern period.

Our issue opens with Abdullah Salim Al-Mattany's *The Question of Demons and its Impact on Arabic Criticism*. The paper is an attempt to examine the idea of poetic inspiration among ancient nations in general and among the Arabs in particular. It is an analysis and interpretation of its subject. In so doing, the writer enumerates mythological resemblances between ancient Greek, Indian and Arab cultures. Both Greeks and Indians regarded gods as a source of inspiration, while the power to inspire was attributed by Arabs to demons. Many yarns and narratives were spun and circulated giving rise to a plethora of names of demons with different attributes. The writer sheds light on the relationship between the demons of poetry and the critical concepts that took symbolic forms in the writings of Al-Ma'ari, Ibn Shuhayd,





# **FUSUL**

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

**SAMIR SARHAN**

Editor :

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Managing Editor :

**ETIDAL OTHMAN**

Lay Out :

**SAID EL MESSIRY**

Seceretaryte :

**ISAM BAHY**

**WALEED MONEER**

**MOHAMMAD GHAITH**

**AHMAD MEGAHED**

**AMMAL SALAH**

Advisory Editors :

**Z.N. MAHMOUD**

**S.EI-QALAMAWI**

**SH.DAIF**

**A.EL-QUTT**

**M.WAHBA**

**M.SUWAIF**

**N.MAHFOUZ**

**Y.HAQQI**

**ISSUES OF CREATIVITY**

**PART I**

• VOL.X • NO 1,2 • JULY 1991 AUGUST 1991